

Biogr.

584

fl

DER DRESDNER BAUMEISTER
FRIEDRICH AUGUST KRUBSACIUS

ABDRUCK AUS DES VERFASSERS BUCHE

BAROCK UND ROCOCO

DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER AKADEMISCHEN DOKTORWÜRDE

EINGEREICHT BEI DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

PAUL THEODOR SCHUMANN

AUS GROSSENHAIN.

LEIPZIG

DRUCK VON AUGUST PRIES

1885.

Biogr. 587 fl

(Krubsacius)

Schumann

DER DRESDNER BAUMEISTER
FRIEDRICH AUGUST KRUBSACIUS

ABDRUCK AUS DES VERFASSERS BUCHE
BAROCK UND ROCOCO

DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER AKADEMISCHEN DOKTORWÜRDE
EINGEREICHT BEI DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG
VON
PAUL THEODOR SCHUMANN
AUS GROSSENHAIN.

LEIPZIG
DRUCK VON AUGUST PRIES
1885.



EINLEITUNG.

ottfried Sempers Ausspruch, das eigentliche Rococo sei nicht in Paris oder Versailles, sondern in Dresden, dem Ursitze alles Zopfes geboren, gilt nicht mehr, seitdem in der Kunstgeschichte der Grundsatz zur Herrschaft gelangt ist, die Stile nach rein formalen Merkmalen zu beurteilen und zu sondern. Der Zwinger, welchen Semper für das reichste und vollkommenste Specimen eines noch naiven Rococostiles erklärt, ist neuerdings als ein zusammenhängender Organismus verschiedener Gebäude erkannt, die teils Renaissance-, teils Barockstil aufweisen. Das Japanische Palais in Dresden, ein gemeinsames Werk Pöppelmanns und des Franzosen Longuelune, ist ein Beispiel modifizierten französischen Palaststiles. Auf letzteren geht auch Grund- und Aufriss des Schlosses Pillnitz zurück, welches Semper eine geistlose, unmittelbare Nachahmung des chinesischen Zopfes nennt.

Mehr und mehr neigt sich daher die Kunstgeschichte jetzt zu der Ansicht, den Rococostil für rein französisch zu erklären und mit dem Stile Louis XV. zu identifizieren. Im Grunde genommen ist er nur ein Dekorationsstil: er entwickelt kein neues architektonisches System, sondern wandelt hierin auf den Bahnen der Renaissance weiter, indem er die antiken Elemente nach seinem Bedürfnisse und den Anschauungen des Jahrhunderts modelt und anbringt. Eigentümlich aber ist dem Rococostile die systematische Durchbildung des Grundrisses zur Erzielung größtmöglicher Bequemlichkeit und unter scharfer Betonung der gesellschaftlichen Rangunterschiede, und hierzu tritt die Ornamentik, deren Charakter

Semper (der Stil etc. II, 326—333) in unübertrefflicher Weise ein für allemal festgestellt hat. *Commodité* und *Bienféance* sind die Schlagwörter der Architekten des Rococo: Boffrand, Blondel der Jüngere, Briseux, Longuelune und Krubfacius sind seine Hauptvertreter. Derselbe entwickelt sich gleichzeitig in Frankreich und in Sachsen. In letzterem Lande infofern selbständig, als hier das neu erfundene Meißner Porzellan in umfassender Weise zur Dekoration herangezogen wird und auch sonst auf die Ornamentik nicht ohne Einfluß bleibt. Mit Krubfacius, welcher gemeinhin als Bekämpfer des Rococo und als Vorkämpfer der reinen Antike angesehen wird, will sich die folgende Studie eingehender beschäftigen und zu zeigen versuchen, daß die herrschenden Ansichten über diesen Dresdner Baumeister nicht völlig der Wirklichkeit entsprechen. — Die genannten Franzosen betonen in der Architektur die gruppierende Anordnung: die Fassade gliedert sich in Vor- und Rücklagen, gewöhnlich in drei Vor- und zwei Rücklagen. Das Mittelfeld soll am meisten hervortreten und wird durch den reichsten Schmuck ausgezeichnet. Vorschrift ist, daß an jedem Fassadenteil die Fenster in ungleicher Zahl vorhanden sind: auch hierin äußert sich das Streben, überall einen sichtbaren Mittelpunkt zu schaffen. Die Hauptelemente der Außenarchitektur sind Säulen, Pfeiler und Lisenen, unter denen eine strenge Rangordnung herrscht und deren Anwendung den Gesetzen der *Bienféance* unterliegt. Zur Unterscheidung und Charakterisierung der einzelnen Fassadenteile dienen weiter die Fenster- und Thürabschlüsse: ihre Rangordnung ist Rundbogen, Korbhenkelbogen, Stichbogen, gerader Sturz. Mehr oder weniger plastischer Schmuck tritt zu diesen Hauptelementen nach gleichen Grundsätzen hinzu. Von maßgebender Wichtigkeit für die Architekten des Rococozeitalters, wenn auch nur nach der negativen Seite hin, ist, daß große monumentale Aufgaben an sie selten herantreten. Wohn- und Landhäuser — darauf beschränkt sich hauptsächlich die Bauhätigkeit der genannten Zeit. Auf die Disposition und ihre Ausbildung richten daher die Architekten ihr Hauptaugenmerk. *Commodité* und *Bienféance* sind auch hier maßgebend: eine ausgesuchte Bequemlichkeit und die Aufrechterhaltung des Anstandes oder der Etikette. Immer befinden sich nur Zimmer neben einander, deren

Charakter und Zweck sich mit einander vertragen. Herren- und Dienerzimmer sind streng von einander geschieden. Küche, Vorratskammer und ähnliche Räume liegen weit ab von den Gemächern, welche gesellschaftlichen und repräsentativen Zwecken dienen, im Souterrän oder in besonderen Gebäuden. Besondere Rücksicht nahm man immer auf die Bequemlichkeit der Verbindung. Die innere Dekoration endlich ist ihrem Strukturprinzip nach von Semper erklärt. Sie beruht auf einer innigen Verbindung der Architektur, Bildhauerei und Malerei und will vor allem einen schönen Gesamteindruck erzielen. Der schlagendste Beweis hierfür ist die Erfindung der Pendantsymmetrie. Das Firnissen des Holzgetäfels und die Anwendung von Weiss und Gold in den Stuckornamenten sind vor allem charakteristisch und gelten als Hauptäusserungen der Pracht. Die Verirrungen, gegen welche ein Winkelmann, ein Laugier, Cochin und Krubfacius eifern, haben mit dem kurz charakterisirten Stile nichts zu thun. Diese vier Männer waren vielmehr mit demselben völlig einverstanden und überzeugt, damit in den Bahnen der Antike zu wandeln. Für Krubfacius im Besonderen soll das in den folgenden Kapiteln gezeigt werden.



I. KAPITEL.

Krutfacius. I. Periode 1718—1763.

Wir wollen, daß künftighin, bei allen neu aufzuführenden Palais und anderen Bauten sowohl auf den davon zu hoffenden Nutzen und Gemächlichkeit, dermalen aber, was die Struktur betrifft, dahin gesehen werde, daß an allen Stücken und Teilen des Gebäudes etwas nobles, dabei aber doch an Schmuck und Zieraten nicht überflüssiges, weniger etwas gezwungenes und unanständiges, wohl aber dagegen alles sich dergestalt eingerichtet finde, daß es einesteils dem Hauptzwecke, wozu jedes Gebäude von uns destinirt, gemäß sei (*bienséant*), andernteils die Architektur durch die angebrachten Zierate nicht verdunkelt noch unterdrückt, vielmehr durch ihre anständige »Vergesellschaftung« noch mehr relevirt werde. Und da wir glauben, daß auf solche Weise leicht zwei bis drei Teile von dem Schnitzwerke und der Bildhauerarbeit, wie solches bis dahin hier und da angebracht worden, wegbleiben könne, also sollen dagegen diejenigen Zierate, deren man zu vorbenanntem Zwecke benötigt ist, stets den allergeschicktesten Leuten verdungen werden.« Diese dem neuen Baureglement entlehnten Worte, welches unmittelbar nach Friedrich August des II. Regierungsantritte, »wegen der unter den Architekten eingerissenen Mißwirtschaft und Willkür« erschien, sind charakteristisch für die Reform, welche der Sohn des zweiten Gründers von Dresden anstrebte. In ihnen tritt der Einfluß Jan de Bodts zu Tage.

*) Siehe die oben zitierten Akten des Bauwesens betr.

Auf ihre volle Übereinstimmung mit den Grundsätzen der von uns Rococoklassiker genannten französischen Architekten brauchen wir kaum aufmerksam zu machen, Longuelunes Fassade zum Japanischen Palais aber spiegelt den Inhalt dieser Worte aufs deutlichste wieder.

Il n'a point les défauts pompeux
De la chapelle de Versailles,
Ce colifichet fastueux
Qui du peuple éblouit les yeux
Et dont le connaisseur se raille.
Simple en était la noble architecture;
Chaque ornement, à sa place arrêté,
Y semblait mis par la nécessité,
L'art s'y cachait sous l'air de la nature,
L'oeil satisfait embrassait sa structure,
Jamais surpris et toujours enchanté.

So beschreibt fast gleichzeitig mit dem Erlaß des neuen Dresdner Baureglements Voltaire den Tempel des Geschmacks.

Die von Friedrich August II. scheinbar so energisch und schnell angebahnte Reform blieb wenigstens für die Verwaltung im Baufache ohne Folgen. Pöppelmann, gegen den sie sich wohl teilweise richtete, ging seinem verstorbenen Gönner bereits im nächsten Jahre im Tode nach, und es würde jetzt für Longuelune die Zeit dagesewen sein, die Herrschaft über die Architektur Dresdens anzutreten. Leider sollte dies nicht der Fall sein, und so befinden wir uns in der Lage, den feinsinnigen, mit einer reichen, stets aber maßvollen Phantasie gepaarten Geistreichtum Longuelunes anstatt in hochragenden Bauten in den zahlreichen großartigen Plänen*) auffuchen zu müssen, mit deren Anfertigung Longuelune sich in seiner unfreiwilligen Muse beschäftigte.

Muse aber hatte er vollauf, denn es begann jetzt die Despotie des Grafen Brühl, unter dessen Günstlinge weder Bodt noch Longuelune zählten. Wenn Justi**) sagt, unter Friedrich August II. sei der französische Geschmack völlig von dem italienischen verdrängt

*) Da ihre Herausgabe von Herrn Professor Steche, welcher sie fand, geplant wird, müssen wir darauf verzichten, hier davon zu sprechen.

**) Justi, Winkelmann I, 259 ff. — loc. 2115 den Oberlandbaumeister Knöffel betr. — loc. 6286 den dem Oberlandbaumeister Knöffel vererbten Pulverturm betr. 1743. — loc. 1055 Militärbauwerke betr. I 360 ff.

worden, so hat das, von dem einzigen königlichen Monumentalbau unter seiner Regierung, der katholischen Hofkirche zu Dresden, abgesehen, auf die Baukunst keine Anwendung. Aus dieser Periode stammen überhaupt weniger Bauten als Projekte, da sich das Interesse Augusts des II. mehr auf Musik und Malerei erstreckte. Der heftigste Gegner Chiaveris, des Erbauers der katholischen Hofkirche, war Johann Christoph Knöffel, der allmächtige Günstling Brühls. Von unerfättlicher Habfucht und Eitelkeit getrieben, legte er Bodt und Longuelune gänzlich brach und nötigte endlich auch Chiaveri durch seine Intriguen zur Aufgabe seiner Stellung. Sein positives Schaffen und sein Einfluss auf die Kunstentwicklung sind nicht bedeutend genug, als dass wir uns eingehend mit ihm zu beschäftigen brauchten. Wir knüpfen vielmehr unsere weitere Betrachtung der Dresdner Architektur im 18. Jahrhundert an die Person von Krubfacius, welcher theoretisch und praktisch von wesentlich höherer Bedeutung ist, als Knöffel und als der eigentliche Erbe und Fortbildner der Longueluneschen Grundsätze betrachtet werden muss.

Friedrich August Krubfacius^{*)} ward am 2. März 1718 zu Dresden geboren und erhielt von seinem eigenen Vater, welcher geheimer Registrator beim geheimen Konfil war, eine vorzügliche und vielseitige Bildung. Er entschied sich, wohl beeinflusst von den vortrefflichen Ausichten, welche sich den Architekten damals boten, für diesen Beruf. Einer seiner Verwandten, der Obristleutnant Christian Krubsacius, unterrichtete ihn demgemäss in der Mathematik und den Elementen der Architektur. Wir wissen nichts von diesem Manne, als dass sich sein Name zugleich mit einigen anderen unter dem Gutachten findet, welches von der Obercivil- und Militärbaukommission wegen des Weiterbaues der Frauenkirche nach Bährs Tode abgegeben ward.

^{*)} Krubfacius betr. Meusel, das gelehrte Dresden. — Keller, Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern. — loc. 894. Acta, die neuerrichtete Kunstakademie betr. vol. I Bl. 42, III 127, IV 106, VII (f. auch Abt. XI, Bd. I, Bl. 9^b.) — loc. 2741, vol. II. Bl. 189, 202. Geheime Kabinets-Gefandtschaftsakten. — loc. 557 Befoldungs-etat des Civiloberbauamts. — loc. 35 832, 35833, No. 121—130, No. 225—233. Acta, die beim Oberbauamte Dresden vorgefallenen Baue und Reparaturen 1744—99, 20 Voll. vergl. auch die schon zitierten Bauakten.

Das Zeugnis, welches die vier unterzeichneten Herren durch dieses Gutachten sich selbst ausstellten, spricht wenig für grofse Anschauung und Befähigung in der Baukunst. Wir dürfen den Schluss daraus ziehen, dafs Christian Krubfacius als Architekt von untergeordneter Bedeutung und der Einfluss auf seinen jungen Neffen nur ein geringer war. Entscheidend wurde für diesen, dafs er in Longuelunes Schule übertrat. Zu unfreiwilliger Mufse verurteilt und daher nicht imstande seine Ideen zu verwirklichen, zog dieser nämlich eine Anzahl von jungen Architekten an sich heran und verpflanzte mangels eigener praktischer Thätigkeit in diese seine künstlerischen Anschauungen. Unter seine Schüler gehört Krubfacius. Er war eine durchaus verstandesmäfsig angelegte Natur; die Kritik regte sich frühzeitig in ihm, und nie und nirgends kommt in seinen Worten oder Werken Begeisterung oder übersprudelnde Phantasie zum Durchbruch. So fielen die Lehren Longuelunes, welche, wenn nicht die erfrischende Phantasie des Meisters sie belebte, zu einer sehr nüchternen Produktion anzuleiten geeignet waren, bei ihm auf den fruchtbarsten Boden. »Edle Einfachheit!« hiefs schon damals das Schlagwort. Der Zwinger war dem jungen Mann ein Greuel. Nie sah er ihn wohl mit freudiger Naivetät an, würdigte nicht den genialen Geistreichtum, der sich in Grund- und Aufrifs, in Verteilung der Massen und Steigerung des Effekts ausspricht, nicht die spielende Überwindung der grofsen technischen Schwierigkeiten, sondern verblendete sich in heftiger Opposition gegen die an der Göttin *Simplicité* begangenen Sünden. Das Japanische Palais, das Pyramidengebäude, die Ritterakademie, alles Gebäude, an denen die grösste Klarheit herrscht, an denen nicht reicher Schmuck die architektonischen Gedanken verdunkelt, sondern alle Glieder rein, vielleicht gar nüchtern dem Auge sich darbieten, das waren des jungen Krubfacius Ideale.

Im Jahre 1740 trat er in den sächsischen Staatsdienst und begann wenige Jahre darauf seine schriftstellerische Thätigkeit. Wir erhalten volle Klarheit über seine damaligen Anschauungen aus dem Aufsatze: »Betrachtungen über den Geschmack der Alten in der Baukunst,«*) den wir teils wörtlich, teils im Auszuge wiedergeben.

*) Neuer Bücherfaal der schönen Wissenschaften und freien Künfte. Bd. IV 1745.

Von vorn herein bekennt er sich als Vorkämpfer für die Antike, aber er tritt nicht für die von Palladio und Vitruv ein, sondern verlangt unvermitteltes Zurückgehen auf die Werke der Alten selbst. Dadurch allein sind die unzähligen Fehler wider die Natur der Säulenordnungen und den wahren Gebrauch ihrer Zierate, welche infolge mißverständlicher Erklärung Platz gegriffen haben, zu beseitigen, dadurch allein können wir zu einer Läuterung des Geschmacks und zur Wiedererkennung des wahren Stiles hindurch dringen. Denn die Alten schöpften aus der einzig wahren Quelle alles Schönen, der Natur, die Schönheit ihrer Werke beruhte auf der inneren Notwendigkeit derselben. Der Natur sahen sie vor allem das Ebenmaß aller Teile eines Kunstwerkes ab: die Proportionslehre war daher als Voraussetzung aller Schönheit ihr erstes Prinzip. Dem vollkommensten Vorbilde der Natur, dem Menschen, bildeten sie die Säule nach. Vier Säulenordnungen, die dorische, jonische, korinthische und die toskanische, Abbilder der verschiedenen Typen des Menschen, erkennt Krubfacius allein als echt und ursprünglich an. Die toskanische ist feines Erachtens ägyptischen Ursprungs und von den Etruskern umgebildet. Gegenüber diesen teilweise auf die Säulenbücher des 16. und 17. Jahrhunderts zurückgehenden Anschauungen hat er indessen eine Ahnung vom Zusammenhange zwischen Form und Zweck der griechischen Bauglieder; im Vergleich mit unseren auf Böttichers Untersuchungen fußenden Anschauungen vom Geiste griechischer Baukunst ist dieses Verständnis freilich nur ein unzulängliches und äußerliches. Er weist hin auf die innige Verbindung aller Glieder, welche einen dorischen Tempel als vollendeten Organismus erscheinen läßt, erklärt u. a. den Fries als Balkenlager, die Zahnschnitte als Sparrenköpfe, das Vorkragen des Kranzgesimses als Offenbarung seines Zweckes (als Säulendach) und spricht aus, daß die Funktionen der Glieder jedesmal den Grund ihrer Verzierung abgaben. Die Kenntnis dieser Prinzipien ist nach Krubfacius die Grundbedingung jedes gefunden Urteils in der Baukunst und jeder guten architektonischen Erfindung. Vorzügliches Verständnis der Antike in diesem Sinne besitze Herr von Knobelsdorf, dessen Berliner Opernhaus völlig nach den Regeln der Griechen zustande gebracht sei und die gerechte Bewunderung aller Kenner genieße.

»Noch vollkommener würde es sein, wenn nach dem ersten Entwurfe auch an den beiden Langseiten Säulenlauben angebracht wären.«

Diesem Programm folgt eine Bekämpfung der Lehren und Werke von Zeitgenossen. Die Übereinstimmung mit Cordemoy und den übrigen Rococoklassikern ist unverkennbar, zuweilen wörtlich.

»Eine Anzahl von ausgeführten Bauwerken und architektonischen Büchern haben eine grenzenlose Vermischung und Verwirrung der Ordnungen, ihrer Teile und Verhältnisse hervorgerufen, die man vergebens mit dem Namen einer neuen Ordnung zu beschönigen sucht. Die Verwirrung wird gerade durch die vorzüglichsten Baumeister selbst noch vermehrt, deren sogenannte deutliche Anweisungen unförmig, weitläufig und unvolkstümlich sind. Am verderblichsten sind sie in den Händen bloßer Werkleute und empirischer Handwerker, welche in ihrer Geistesarmut die Bücher als Efelsbrücken ihrer Phantasielosigkeit betrachten, während sie doch nur anregen sollen. Von diesen Leuten stammt auch die verwerfliche Anwendung des Grillen- und Muschelwerks. Ist es denn möglich an den flickrigsten Aus- und Einbiegungen die geringste Schönheit zu bemerken? Wenn architektonische Schönheit im Ansehen der Dauer und Stärke besteht, so findet sich bei dem neuen Grillenwerk gerade das Gegenteil. Denn hat es nicht beständig das Ansehen einer schwachen, zarten und angeklebten Materie, die keine Last zu stützen und zu tragen, sondern bloß das Wasser an sich zu halten und dadurch seinen eigenen Verfall desto geschwinder zu befördern scheint? Gerechtfertigt ist die maßvolle Anwendung dieser Zierate bei beweglichen Dingen und Zimmerverkleidungen. Nur müßte man sich vor widersinnigen Ausschweifungen hüten und streng darauf achten, daß diese Ornamente jederzeit einen natürlichen Schwung, eine natürliche Biegung behalten, »so daß eins dem andern willig folgt und nach Art der Muscheln am menschlichen Körper eine Seite sich alsdann in die Höhe hebt, wenn sich die andere einwärts biegt, Anstatt des wilden und ungestalten Muschelwerks müssen ferner natürliche Laubzweige und andere aus der Natur vernünftig gewählte Gegenstände nachgebildet werden. Dadurch wird ungeachtet der Symmetrielosigkeit doch nicht alle Übereinstimmung mit der Natur

aufgehoben. Mustergiltig ist hierfür der Bildhauer Nahl in Berlin. Er hat das Wilde und Muschelförmige zwar beibehalten, jedoch mit einer solchen Mäßigung angebracht, daß er mit wenigem viel verziert, und die Ernsthaftigkeit mit dem Schmucke glücklich zu vereinigen gewußt, so daß sein Geschmack vor allen übrigen der wahre *goût baroque* genannt zu werden verdient.«

Wendet sich diese Polemik gegen Kunsterscheinungen des 18. Jahrhunderts, so die folgende gegen Erfindungen älteren Datums.

»Ein zweiter Mißbrauch in der Baukunst bringt seinen Urhebern ebenso wenig Ehre, die halbrund geschwungenen oder auch wunderlich aus- und eingebogenen Gesimse über Thüren, Fenstern und Firsten der Giebel (Frontons) besonders wenn sie noch zum Überflusse mit dergleichen muschelförmigen Schilden geziert werden. Hier liegt ein Fehler gegen die Optik vor*).

Weiter kommt Krubfacius auf die Vorsprünge (Rifalite und Verkröpfungen) zu sprechen. Er verwirft sie; denn sie schlagen dem Zwecke zu verschönern ins Gesicht, indem sie entweder das Ganze ohne Not in zu kleine Teile trennen oder die doch durch Schmuck besonders zu betonende Mitte des Hauses unansehnlich machen und das Gebäude zu kurz erscheinen lassen. Ersteres geschieht durch zu häufige Verwendung der Halbsäulen und Wandpfeiler, das zweite durch Anbringung dreier Vorsprünge nach französischer Vorschrift, das letzte, wenn ein Gebäude nur zwei seitliche Rifalite hat. Demgemäfs gesteht Krubfacius nur die Anordnung eines mittleren, durch Schmuck ausgezeichneten Vorsprungs zu, wodurch alle jene Mißstände vermieden und eine schöne Symmetrie erzeugt würde.

Diesen Sätzen liegt das Streben nach Einfachheit um jeden Preis zu Grunde, der mangelnde Sinn für Mannigfaltigkeit in der Einheit tritt darin zu Tage.

*) Häuser, wie solche hier getadelt werden, finden sich noch heute in Dresden, z. B. große Meißnerstraße No. 1, 3, 5, Ecke der Töpfer- und kleinen Fischergasse; besonders reich ist das hierher gehörige Stallmeister Brühl'sche Palais auf der großen Schießgasse mit seiner 20 Fenster breiten Fassade. Drei flache Vorlagen sind an diesem Hause angeordnet. Die mittlere umfaßt drei Paare gekuppelter Fenster, deren jedes eine ungemein prächtige Verdachung aus Schilden, Vasen, Medaillons in Verbindung mit Windungen und Muschelwerk besitzt. Denselben Schmuck tragen auch die einfachen Fenster der beiden seitlichen Vorlagen.

Die Franzosen leitete bei jenen Bestimmungen ein feines Gefühl für Symmetrie mit bestimmtem*) Mittelpunkte. Krubsacius ahnt davon eigentlich nichts, hält sich vielmehr für berechtigt, nach seinen Grundfätzen eigene Gesetze aufzustellen. Unter Symmetrie verstand man im vorigen Jahrhundert einstimmig »Gleichheit der beiden Seiten bei sich selbst gleichem Mittel«. Die weiteren Irrtümer des Krubfacius wollen wir später an einem seiner Bauwerke nachweisen. Er fährt in seiner Polemik fort wie folgt:

»Ein dritter Fehler gegen die Perspektive sind die reichen Fensterumrahmungen. Stehen viele Fenster in einer Reihe nahe beifammen, so wird deren ansehnliche Grösse und richtige Verhältnisse zum Ganzen ein weit besserer Schmuck sein. Denn bei dem weiten Gesichtspunkte, von welchem aus ein grosses und langes Gebäude erst betrachtet werden kann, sind kleine Zierate nicht mehr zu unterscheiden, verschwimmen vielmehr in einander und sind folglich überflüssig. An bürgerlichen und kleinen Gebäuden sind überhaupt Zierate, also auch reich verzierte Fensterrahmen um so viel sträflicher, je weniger die innerliche Armut der Wände in den Zimmern damit in Verbindung steht und von rechts wegen doch das Innere viel reicher und schöner als das Äussere sein soll. Letztere Bemerkungen sind um deswillen wichtig, weil sie die Abhängigkeit des Krubfacius von den französischen Theoretikern beweisen: er verfißt damit den Grundsatz der Bienséance und die von den Franzosen betonte Gesamtwirkung erscheint auch ihm einzig massgebend.

»In die Kategorie unbegründeter Verzierungen gehören weiter die ganz verlassenen und nichts bedeutenden Pfeiler an den Ecken der Häuser, desgleichen blinde Thüren und Fenster, in deren Brüstungen kleine Geländer (balustres, entrelacs) stehen.«**)

Aus dem Dache, welches nur aus dem Bedürfnisse des Wetter-

*) Gegensatz: virtueller Mittelpunkt. Vgl. die letzte Anm. im Anh.

**) Hasche nennt die hier getadelten Eigentümlichkeiten: Pöppelmannschen Stil. An den beiden äusseren Ecken derselben treten ganz flache Wandpilafter hervor, deren Kapitelle ohne jeden organischen Verband aus angeklebtem und herabhängendem Band- und Flechtwerk bestehen. Dazu kommt reicher plastischer Schmuck, namentlich Muschelwerk innerhalb der viel variirten Fensterfrontons, reiche Brüstungsfüllungen und kleine Konsolen. Häuser dieser Art sind grosse Meissnergasse No. 2, 4, 8, kleine Meissnergasse No. 5, 6, Landhausstrasse 13, Jüdenhof 5 in Dresden.

schutzes hervorging, hat sich der Giebel, der Fronton entwickelt. Die Vorderseiten der Tempel nebst deren Thüren und Fenstern waren mit diesen Frontons verziert, wie antike Bauten und Schriften erweisen. Runde Frontons haben nicht solche genetische Gründe für sich, sind also verwerflich. Noch viel sinnloser sind schnörkelförmige, zerschnittene, geschwungene Giebel, welche jeder Erklärung spotten. Die gebrochenen Dächer (Manfarden) schaden weniger dem Ansehen als den Häusern selbst, sie lasten unnötig und sind kostspielig. Balustraden, welche ein unschönes Dach verbergen sollen, deuten nichts an, als eine Verblendung und Unwahrheit, weil man auf die Vorsprünge keinen freien Ausgang hat. Mit der Schwachheit derjenigen aber, die an den Würfeln der Fußgestelle halbe Säulchen förmlich ankleben, und an den Kappfenstern und Schornsteinen besondere zierliche Erfindungen anbringen, muß man mehr Mitleid haben, als Unwille zeigen.«

Der 27jährige Krubfacius hat, wie aus dieser ganzen Darlegung deutlich hervorgeht, die Anschauungen der Franzosen Cordemoy, Blondel, Briseux völlig in sich aufgenommen. Im wesentlichen sind die theoretischen Grundsätze hier wie dort dieselben: Antike, Proportionen, Perspektive, Natur, Bienséance. Vielfach entbehren freilich die Gedanken des Krubfacius noch der gehörigen Klarheit und Läuterung, aber sein unermüdliches Streben nach Wahrheit und Erkenntnis der innersten Gründe ist trotz aller Irrtümer wohlthuend und aner kennenswert.

Ein entsprechendes Urteil gewinnen wir aus dem ältesten uns bekannten Bau des Krubfacius, dem Schlosse Otterwisch*) bei Leipzig, welches er 1752—54 nebst Garten im französischen Stile anlegte. Es entspricht völlig dem Blondelschen Schema; die Anlage der vielen geheimen Treppen, Thüren, Verbindungsgänge, Entresols und Wandkabinets verrät ein Raffinement, welches sogar die französischen Vorbilder in den Schatten stellt. Die Fassade ist künstlerisch wertlos und zeigt, daß die Grundsätze ihres Erfinders damals, abgesehen von ihrer negativen Seite, der Klarheit und Selbständigkeit noch entgegenreiften.

*) Vgl. die Rittergüter Sachsens u. f. w.

Im Jahre 1755 erhielt Krubfacius eine günstigere Lebensstellung. Bereits 1752 war nach Knöffels Tode ein größeres Avancement unter den Architekten eingetreten. Julius Heinrich Schwarze wurde Oberlandbaumeister und überkam zugleich den Auftrag, die katholische Kirche zu vollenden. Obgleich von Schwarze sehr warm empfohlen und trotz seiner Verdienste »insonderheit bei Verfertigung der Sektionsriffe für Ihre Königliche Hoheiten die durchdurchlauchtigsten Prinzen« ward Krubfacius doch von dem jüngeren Exner überholt, welcher in die freie Landbaumeisterstelle einrückte. Krubfacius ertrug diese Zurücksetzung schwer, wufste es aber durchzusetzen, daß man 1755 für ihn die Stellung eines Hofbaumeisters schuf, auch erhielt er ein Stipendium zu einer Reise nach Paris, von welcher er erst kurz vor Ausbruch des siebenjährigen Krieges zurückkehrte. Es ist bezeichnend, daß Krubfacius nach Paris und nicht nach Italien reist. In die Kriegszeit fällt seine Thätigkeit in Mecklenburg, Hannover und Polen, über welche wir ununterrichtet sind. Dagegen stammt aus dem Jahre 1759 die ihrer Zeit berühmte »Untersuchung über den Ursprung der Verzierungen, der Veränderung und des Wachstums derselben bis zu ihrem jetzigen Verfall.« Krubfacius ward zu derselben durch einen Aufsatz veranlaßt, in welchem 16 Jahre vorher ein Anonymus R. einen urkräftigen Protest gegen die neuen Erfindungen auf dem Gebiete der Ornamentik erhoben hatte*).

R. sagt: »Die giltigste Richtschnur für die Künstler ist die getreue Übereinstimmung mit der Natur. Das Vorrecht der Freiheit darf sich nur innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit bewegen, sich so wenig als möglich von den Vorschriften der Vernunft entfernen und besteht nur darin, daß der Künstler die schönsten und seltensten Vorwürfe der Natur zur Nachahmung auswählt und fachgemäfs zusammenstellt. Verkennung dieser Grundsätze ist die Quelle der gegenwärtigen Mißgeburten in der Kunst. Diese wilden und unnatürlichen Gestalten, ihre unwahrscheinliche und unmögliche Verbindung, die willkürliche und regellose Zusammenfügung des Natürlichen mit dem Unnatürlichen, die man

*) Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit 1759 Bd. IX. Neuer Bücherfaal der schönen Wissenschaften und freien Künfte. Bd. II. 1742.

zur Schande der Kunst und des jetzigen so erleuchteten Weltalters den prächtigsten Gebäuden und Denkmälern einverleibt, stammen aus Frankreich, sind aber namentlich von Augsburg und Nürnberg aus über ganz Deutschland verbreitet worden.« Nach einer geistvollen ironischen Schilderung der oben von uns charakterisirten Ornamente, fährt er fort: »Und solche Ornamente machen nicht sowohl an gemeinen Gebäuden, sondern vielmehr an großen Palästen, die billig Tempel des guten Geschmacks sein sollten, kostbare Zierate aus? Ist es denn nicht möglich, solche zu erfinden, die das Auge und die sogenannte Vernunft zugleich befriedigen und neben dem äußerlichen guten Ansehen zugleich eine genaue Wahrscheinlichkeit in sich schliessen. Bietet nicht die Natur dem Beschauer eine unendliche Zahl von Motiven dar, unter denen nur eine vernünftige Auswahl zu treffen und eine natürliche Verbindung herzustellen ist? Ferner welchen unendlichen Stoff bieten die Altertümer und Mythen, Waffen, Gefässe, Opfergeräte, Tempel, Ehrensäulen und Triumphbogen, woraus je nach Beschaffenheit des zu schmückenden Ortes das Wahrscheinlichste und Schicklichste zu wählen ist. Möchten doch die Deutschen ihre eigentümliche Fähigkeit, die ihnen in den grössten und vortrefflichsten Erfindungen einen gegründeten Vorzug erworben, mit mehr Zuversicht erforschen und anwenden, so würden sie finden, dass sie es gar nicht nötig hätten, in Kleinigkeiten Witz bei den Ausländern zu borgen und mit der Ausbreitung fremder Thorheiten ihre eigene Schande zu verewigen, zumal da der Verfall des guten Geschmacks in manchen Künsten mit dem Verfall der Wohlanständigkeit in den Sitten bei einigen benachbarten Ausländern immer deutlicher zu werden anfängt. Vordem herrschte bei unseren Nachbarn eine anständige und vernünftige Freiheit in der Art zu leben und zu denken, und damals war die Begierde der Deutschen, sich mit den guten Eigenschaften der Fremde zu zieren, allerdings lobenswertig. Allein jetzt, da diese wohlanständige Freiheit sich in eine ungezogene Ausgelassenheit verwandelt, da die unverschämte Dreistigkeit den Platz der höflichen Freiheit erhalten, und da diese Veränderungen sich auch sogar in ihren Kunsterfindungen äussern, allwo diejenige regelmässig angebrachte Freiheit, welche die Kunst mit der Natur immer näher vereinigte, sich in eine solide und

regellose Ausschweifung verwandelt, da man die schöne und sichere Bahn der Natur verläßt und mit der Abweichung von der Natur sich zugleich von der Schönheit und Richtigkeit entfernt, so sollten die Deutschen um so viel eher in sich selbst zurückkehren und sich vielmehr bemühen, ihren Witz nach der Vorschrift einer gereinigten Vernunft als nach der öfters verworrenen Einbildungskraft ihrer Nachbarn zu bilden und durch würdige Proben der Welt zur Beurteilung vorzulegen.«

Das sind vortreffliche Anschauungen und Worte, in denen sich deutscher Geist gegen französische Unnatur und Sittenlosigkeit Luft macht, und diese Worte wurden sieben Jahre vor Cochins berühmten Merkurauffätzen geschrieben, von denen an man den Rückschlag gegen den Rococoſtil zu datiren pflegt. Krubfacius ſagt ſelbſt, daß dieſer Aufruf an die Deutſchen ihm viel zu denken und zu der Unterſuchung über den Urfprung der Zierate Anlaß gegeben habe. In Frankreich war damals der fehlerhafte Rococoſtil längſt abgethan. Dies Verdienſt rechnet Krubfacius den franzöſiſchen Architekten zu; »denn«, ſo ſagt er mit Stolz, »die Architekten hatten ſtets die Aufgabe und das Recht, die ausschweifenden Künſte im Zaume zu halten«, und dazu fügt er die ſchmerzlich-ironiſche Bemerkung: »Hoffen wir von der Nachäffungsfucht der Deutſchen, die ja ihr Heil nur aus Paris holen, daß auch das Gute aus Frankreich zu uns komme. Der erſte Schritt dazu iſt ſchon gethan. Denn wie Servandoni in Frankreich aus Liebe zur alten griechiſchen und römischen Bauart und Verzierung durch ſeine jährliche Vorſtellung auf dem Schauplatze des Louvre, durch ſein Portal der Kirche von St. Sulpice u. a. Gebäude zur Wiederherſtellung des alten guten Geſchmackes beigetragen hat, ſo hat er auch in Dresden die Läuterung des Geſchmackes dadurch angebahnt, daß er in den Jahren 1755/56, die Dresdner Singſpiele mit groſſen, ernſthaften, natürlichen und ebenmäßigen Verzierungen anordnete.«

»In Frankreich brachte es die Munificenz Ludwig des Vierzehnten beſonders durch die Errichtung von Kunſtſchulen dahin, daß die größten Künſtler aus ſeinem Volke hervorgingen, welche die Wälfchen ſehr bald übertrafen. Denn nichts als Natur, Kunſt, Ordnung, Ebenmaß, Fleiß und geſunde Vernunft herrſchte in ihren Werken. Daß ſie auf dem rechten Wege der Verzierung waren,

bestätigen die 1724 ausgegrabenen Gemächer der Bäder des Augustus in Rom. Marot, Le Peautre, Le Clerc und besonders Berrain sind wahre Muster einer schönen Verzierung. Die neue und gute französische Art der Auszierung aber, welche vorzugsweise durch Blondel und Briseux verbreitet und vertreten wird, fußt auf jenen Werken, verbessert und übertrifft sie aber noch vielfach. Ich werde mir die Freiheit nehmen, mich eben solcher bei meinen Vorschlägen zu bedienen, während die Franzosen seit wenig Jahren schon wieder anfangen, bei ihrer Verzierung in das Schwere und Plumpe zu verfallen.«

Der Vergleich dieser Sätze mit den Ausführungen seines ersten Aufsatzes beweist eine Läuterung der Anschauungen des Krubfacius; er ist sich über den Zusammenhang der Blondel und Briseux mit der Antike völlig klar und bekennt sich offen als deren Anhänger. Sehr richtig erklärt er die von einigen Künstlern in die Architektur eingeführte Symmetrielosigkeit als eine Übertragung plastischer Gesetze auf die Architektur. Auch in dem kurzen Abriss der Geschichte der Baukunst, den er sodann giebt, finden sich neben einer Masse unreifer traditioneller Ausprüche vortreffliche Teile. Von den Säulenordnungen erkennt er nur noch drei als ursprünglich an; die toskanische ist ihm jetzt eine verderbte dorische, die römische aus der jonischen und korinthischen zusammengeflochten. Zutreffend ist weiter die Schilderung der deutschen Renaissance. In Sempers Stil findet sich darüber im Vergleiche mit dieser Darstellung durchaus nichts Neues. Die folgende Andeutung vom Stilgesetz in den technischen Künften ist ebenfalls geeignet, uns Hochachtung vor Krubfacius einzuflößen; sie enthält im Kerne unser ganzes heutiges von Semper geschaffenes System.

»Es ist die Verzierung so mannigfaltig, als es Sachen von verschiedener Materie giebt, die da sollen verziert werden, und folglich hat eine jede Kunst und fast jedes Handwerk seine eigene Verzierungsart nach Beschaffenheit des Thulichen und Ausnehmenden dieses oder jenes Metalles, welches sich sogar bis auf die geringsten Dinge erstreckt. Die Vernachlässigung dieses so wichtigen Gesetzes ist nur die notwendige Folge der Unwissenheit, des schlechten Geschmacks und der Knauferei der sogenannten Ken-

ner und Kunstmaecenaten. Der Handwerker, welcher eine schlechte und darum billige Waare schnell und leicht absetzt, hat nicht das Bedürfnis nach Besserem. Diese Übelstände müssen beseitigt, das Ehrgefühl der Handwerker wieder erweckt werden. Vor allem thut not die Begründung von Kunstschulen und die Beschaffung guter Vorbilder für das Kunsthandwerk. Denn jetzt sind unsere Kunsthandwerker genötigt, die Kupferstiche nachzuahmen, weil es ihnen an der nötigen Vorbildung und Belehrung gebricht; das höchste, was sie leisten können, ist, aus vielen Vorbildern einen zarten Harlekinsrock zusammenzuflicken.«

Welch' klare Erkenntnis spricht aus diesen Worten, sowohl der herrschenden Übelstände als auch der Mittel ihnen abzuhelpen! Aber freilich, die tiefe Erschöpfung der Kassen und der Geister, die Engherzigkeit der Leute, denen geholfen werden sollte und die Befangenheit der herrschenden Anschauungen hinderten die Ausführung dieser Ideen, welche gerade ein Jahrhundert später erst erfolgreich begann.

»Wie soll man nun Gebäude verzieren? fährt Krubfacius fort. Gar nicht oder so wenig als möglich. Denn sie haben ihre Wesensschönheit in den architektonischen Gliedern. Alle anderen aufserwesentlichen Zierate dienen nur dazu, den Gebrauch dieses oder jenes Gebäudes oder den Stand und die Würde des Besitzers dem Vorübergehenden anzuzeigen und ihn dadurch zu reizen: die wahre Schönheit mit Aufmerksamkeit zu betrachten.

Wenige, aber gute Zierate erheben ein an sich schönes Gebäude, während alle überhäufte gute Zierate ein hässliches Gebäude nicht schön und schlechte Verzierungen es vollends in den Augen der Kenner abscheulich machen. Der an Gebäuden allenfalls erlaubte aufserwesentliche Schmuck besteht im Wappen des Hausherrn, ferner in Statuen, aber nur in stehenden und sitzenden, nicht in liegenden. Diese müssen aber auf einem Untersatze oder Bilderstuhle über dem Hauptgesimse und nicht auf Kragsteinen oder Simsen stehen, da sie alle Augenblicke herunterzufallen scheinen (*porte-à-faux*). Desgl. Fruchthörner, Blumen- und Obstgehänge, Kränze, Zweige, Gefäße, Waffen und höchstens ein Schild in der Mitte mit leichten Rollen zur Aufschrift; die letzteren sind die Baumrinden der Alten, die sich von der Luft ebenso

zusammenrollten und daraus man zu Not die so hochgeschätzten Schilder oder Kartuschen herleiten oder entschuldigen könnte. Ferner schicken sich dazu alle Kennzeichen der Religion, der Tugenden der Mufen und Künfte, und dieses alles frei oder halberhaben, im vollkommensten Ebenmaße und mit äußerster Mäßigung, besonders aber mit guter Überlegung, dergestalt, daß man nicht an einem Zeughaufe Jagdgeräte und an einer Kirche Waffen anbringe.«

Der enge Zusammenhang dieser Auseinandersetzung über die Bienfiance — etwas anderes ist es nicht — mit Cordemoy und Blondel bedarf wiederum kaum der Erwähnung. — Krubfacius beginnt nun eine heftige Bekämpfung der schlechten Verzierungen im Stile der Augsburger Stecher. Er unterstützt dieselbe durch ein zu diesem Zwecke gezeichnetes Ornament, welches nach seiner ironischen Erklärung ein Mischmasch ist von Schilf und Stroh, Knochen, Scherbeln, Spänen, Flederwischen, verwelkten Blumen, zerbrochenen Muscheln, Lappen, Federn u. f. w. Er bedauert, daß dieses ganz im Sinne der Zeit geschaffene Musterornament nicht noch weit verzogener gezeichnet ist und fährt dann fort:

»Unsere Augen sind schon so sehr an solches Zeug gewöhnt, daß wir es nicht wahrnehmen; und zum Beweise dessen werden viele dieses gegebene Exempel als eine neumodische Verzierung gelobt haben und sich nun schämen, daß sie dergleichen Auskehricht für eine Zierde gehalten haben! Wann werden wir denn einmal anfangen, diese lächerliche und ungleichseitige Verzierungsart abzuschaffen!

Wollen wir denn nicht den Franzosen auch hierin nachahmen, da wir ihnen sonst alles nachmachen? Ist die Wahl der Dekorationsgegenstände schon eine sinnlose, so kommt noch hinzu die Vernachlässigung der richtigen Verhältnisse, nicht nur des Ganzen überhaupt, sondern auch aller Teile unter einander und zum Ganzen. Wie lächerlich ist es z. B. die Abbildung eines Helden in Lebensgröße zu sehen, um dessen Rahmen herum Stücke, Feuermörser und Fahnen an Bändern hängen, die kaum so groß sind als der Arm des Bildes. Heißt das nicht wider die Natur gehandelt? Und ist es nicht eben so, wenn man an Häusern, Altären und Grabmälern große, mittlere und kleine Bilder nämlichen Alters

frei oder halb erhaben neben einander anbringt? Wäre es nicht richtiger, daß, wenn man über Lebensgröfse verzieren wollte, man alles in gehörigem Verhältnisse über Lebensgröfse machte und umgekehrt?»

Der Satz, in welchem des Krubfacius Bemerkungen gipfeln, befagt, daß alle Künstler und Handwerker nichts zur Verzierung annehmen sollen, als was der Natur und der Sache gemäß wäre; dergestalt, daß ein jeder zu fagen wisse, was es eigentlich vorstelle und aus vernünftigen Gründen darthun könne, warum er es lieber so als anders gemacht habe. — An diesen Artikel schließt Krubfacius eine Kritik der *Pitture Antiche d'Ercolano*, Napoli 1557, und druckt daraus eine der Dekorationen nach, welche Vitruv (v. 7) heftig tadelt. Er selbst fagt darüber: »Dieser Aufbau auf Rohr- und Schilffäulen, die in Wirklichkeit nicht imstande sind zu tragen (Verh. 1:80) sind von schlechter Erfindung, unnatürlich gebaut und noch dazu unnatürlich gezeichnet; aber doch bei weitem nicht so ungleichseitig und verzogen, wie unsere heutigen Gebäude der Ziermaler sind«. Die wiedergegebene Dekoration gehört dem vierten pompejanischen Stile an; es ist eine jener phantastischen Architekturen, welche ihrer Irrealität wegen von modernen Aesthetikern als stilistisch richtig angesehen werden.

Ziemlich in dieselbe Zeit, wie dieser lehrreiche Aufsatz, fällt ein zweiter uns bekannter und erhaltener Bau, das Durchhaus auf der Landhausstrafse Nr. 6 zu Dresden (Harmoniegebäude). Graf von Riefch liefs es nach dem Brande 1760 theils restaurieren, theils neue Gebäude hinzufügen. Der Grundriß lehrt, daß das Vordergebäude mit den beiden Flügeln die ursprüngliche Anlage bildete, die völlig dem Blondelfchen Schema für Landhäuser gleicht. Die Hauptfassade, deren Dekoration auf einen anderen Baumeister als Krubfacius hindeutet (Hafche nennt mit Recht Knöffel) stammt, nach dem Plane des Brandes von 1760 zu schliessen*), noch aus der Zeit vor dem Neubau. Jedoch hat die Anordnung der Innenräume eine einheitliche Umgestaltung genau nach den französischen Gesetzen erfahren, als Krubfacius die Hofgebäude hinzufügte.

*) Nachbildung in den Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden.

Strenge Symmetrie beherrscht den Hof und die Grundrisse sämtlicher Zimmer, Galerien und Säle.

Nebenbei sei erwähnt, daß dieses Gebäude nicht weniger als 56 Schornsteine barg, mit deren praktischer Anlegung sich Krubfacius vielfach beschäftigte. Er schrieb darüber ein Buch*) und vertrat augenscheinlich den durchaus praktischen Grundsatz, daß jeder Kamin seinen eigenen Schornstein haben müsse.

Die Hoffassade ist ebenso wie die des Hinterhauses, (Rampeische Gasse No. 19) in schönen Verhältnissen symmetrisch angelegt und trotz ihrer jetzigen Verstümmelung noch wirkungsvoll. Ein anmutiger Delphinbrunnen mit Putten schmückt sie. Hochgerühmt wurden nach Hasche**) der große Saal und die Treppenanlage.

Wir gelangen somit auch durch Betrachtung der Werke des Krubfacius zu dem Resultate, daß derselbe in den Bahnen der französischen Architekten wandelt, daß er ihre Lehren völlig zu den seinen gemacht hat und sie den ihm gestellten Aufgaben gemäß mit einiger Selbständigkeit zu verwerten versteht.

*) War nicht aufzufinden.

**) Hasche, Beschreibung Dresdens.



II. KAPITEL.

Die Dresdner Akademie.

In neuer Aufschwung der Bauthätigkeit in Sachsen, besonders in Dresden beginnt 1763 im Jahre des Friedenschlusses. Vielseitige Aufgaben warteten der frisch aufstrebenden Kunst. Hunderte von öffentlichen und privaten Gebäuden, darunter vier große Kirchen — die zu Zittau und Wittenberg, die Dresdner Kreuz- und Annenkirche — harrten des Wiederaufbaues; eine nicht geringe Zahl von Schlössern*) und Rittergütern lag in Trümmern.

In Dresden waren allein in der Belagerung von 1760 abgesehen von den Vorstädten 226 Häuser abgebrannt, 37 stark beschädigt worden. Rüstig ging es jetzt an den Wiederaufbau. Das prächtige Ansehen, welches nach der Schilderung der Chronisten die Altstadt vor dem Kriege bot und von welchem die Palaisfassaden (Landhausstr. No. 22 und Moritzstr. No. 1) noch heute Zeugnis ablegen, konnte ihr allerdings nicht wiedergegeben werden. Tiefe Wunden hatte der Krieg geschlagen, und die verarmte Bevölkerung vermochte nicht mehr mit solchem Aufwande zu bauen, wie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Somit fand der Rückschlag gegen Verwilderung und überladene Pracht, schon längst

*) Man lese das nähere bei Lindau, Gesch. v. Dresden II. 678 (2. Aufl.) Vergl. auch Steche Baugeschichte von Dresden. Z. B. mußte 1758 General Meyer mit 150 Mann das Brühl'sche Schloß zu Neschwitz, im September desf. Jahres das zu Pörten ruiniren »weil die Russen in Preußen es ebenso gemacht hätten.«

in der Architektur theoretisch und praktisch zu wirkfamer Geltung gelangt, jetzt seine richtige Stätte, und die noble Simplicité ward nicht mehr bloß von dem idealen Bedürfnis des Krubfacius und seiner Schule getragen.

Unter die ersten und folgereichsten Regierungsakte des Administrators Prinzen Xaver gehört die Ernennung Christian Ludwig Hagedorns zum Generaldirektor der von dem zu früh verstorbenen, hochherzigen Friedrich Christian neu begründeten Akademie der Künste*) am 24. Dezember 1763. Die Professur der Baukunst blieb einstweilen unbefetzt. Schliesslich wurde der Oberlandbaumeister Exner, »den man der Billigkeit wegen nicht umgehen konnte, veranlaßt, aus Gefälligkeit sich den Titel erster Professor der Architektur an der Akademie gefallen zu lassen.« Gewirkt hat er als solcher nicht. Nun handelte es sich um einen wirklichen Lehrer. Hagedorn ist es zu danken, daß die zuerst für diese Stellung vorgeschlagenen Baumeister Lange in Leipzig und Rufs-
dorf in Kopenhagen, von denen die Kunstgeschichte uns nichts zu erzählen weiß, übergegangen wurden. Dagegen schlug Hagedorn am 6. März 1764 »den Hofbaumeister Krubfacius wegen seiner Erfahrung in der praktischen Baukunst, im Zeichnen und im Unterricht und wegen seines gebildeten Geschmacks als den geeignetsten Mann vor, dessen Ernennung zum Professor der jungen Anstalt nur zur Empfehlung gereichen könne.« Krubfacius erklärte sich bereit, die Stellung anzunehmen, und erhielt sie am 20. März 1764. Durch Hinweis auf die Stellung des »architecte du roi« zu Paris und des Hofbaumeisters in Hannover erwirkte er sich zu gleicher Zeit vollständige Unabhängigkeit vom Oberbauamte. Bezeichnend für die herrschenden Verhältnisse ist, daß man es für notwendig erachtet, die Architektur der Malerei ausdrücklich für ebenbürtig und gleichberechtigt zu erklären, eine Mafsregel, wodurch Rangstreitigkeiten zwischen den ausländischen Professoren der übrigen Abteilungen und Krubfacius, der auf sein Deutschtum sehr stolz war, vorgebeugt werden sollte. Für die Einrichtungen, welche der letztere in seinem Fache an der neuen Kunstschule

*) Vgl. Wiefsner, die Akademie der Künste zu Dresden und Dürr, Oeser. Um nicht zu wiederholen, begnügen wir uns mit den unserm Zwecke dienenden, nicht veröffentlichten Angaben aus den Akten der Akademie.

traf, dienten die französische Akademie und der Almanach der beaux Arts als Vorbilder. Der Cursus war zweijährig. Im ersten Jahre lernten die Zöglinge die Grundregeln der Rechen- und Messkunst, der Perspektive, der schönen Baukunst und den sogenannten guten Geschmack der Verzierung; im zweiten folgte die praktische Anwendung und weitere Ausbildung in diesen Elementen.

Bereits im zweiten Jahre ihres Bestehens eröffnete die junge Anstalt ihren Lehrkurs mit 22 Schülern und konnte auch schon einen äußerlichen Erfolg verzeichnen, indem der Schüler Gottlob August Hölzer in einer Konkurrenz um eine Dorfkirche bei Leipzig den Sieg davon trug.

Das Ansehen des Krubfacius war damals bereits auf seiner Höhe. Er genoß die Gunst Hagedorns, und seine angeblich antike Richtung in der Baukunst ward allgemein als die allein richtige anerkannt, da man Wesen und Bedeutung der Antike nicht verstand. Sein Ruf als Kenner derselben stand fest, seit er im Jahre 1760 seinen Entwurf von des jüngern Plinius Landhause und Garten, genannt Laurentinum, nach dessen brieflicher Beschreibung (Plin. ep. II. 17 ad Gallum) veröffentlicht hatte. Vor früheren Versuchen ähnlicher Art Scamozzis, Félibiens und Robert Castells, deren Entwürfe zu viel moderne Elemente an sich tragen, hat der des Krubfacius*) den Vorzug sich möglichst eng an die Worte des Plinius anzuschließen.

Ein sehr ehrenvolles Zeugnis stellte sich Krubfacius durch das Gutachten aus, welches er in dieser Zeit über die Frauenkirche zu Dresden abgab. Ihr Erbauer Bähr hatte bekanntlich nur unter Ränken und Anfeindungen aller Art das Werk seines Lebens durchgesetzt. Selbst im Tode sollte er noch keine Ruhe haben. Bei der Belagerung von 1760 waren Bombenkugeln auf die Kuppel der Frauenkirche gefallen, aber wirkungslos abgeprallt. Neid und Mißgunst bemühten sich seitdem auf's eifrigste, im Publikum die Furcht zu verbreiten, der Kirche drohe Einsturz; immer noch dachte Neid und Mißgunst die steinerne Kuppel beseitigen zu können. Das durchaus fachgemäße Gutachten des Krubfacius ward maßgebend. Er stellt fest, daß durchaus kein Grund zu Be-

*) Die Originalpläne besitzt die Kgl. Bibliothek zu Dresden.

fürchtungen vorhanden sei, und verwirft entschieden, die steinerne durch eine hölzerne Kuppel zu ersetzen.

Die Kunstausstellung des Jahres 1767 gab der jungen Akademie zum ersten Male Gelegenheit, ihr Können öffentlich zu erweisen. Die ausgestellten und vom Publikum mit größtem Interesse aufgenommenen Gegenstände geben uns über die Grundsätze der Lehre und über die Bahnen, auf denen die neugegründete Akademie fortan wandeln sollte, hinreichende Auskunft. — »Mir deucht, daß nicht, um dem Mangel strenger Regeln vorzukommen (denn darin fehlt der Unterricht auf hohen Schulen nicht) sondern um den guten Geschmack auszubreiten und gegen verderbten Geschmack alle Künstler, deren Werke der Symmetrie und schöner Formen fähig sind, zu sichern, werden Kunstakademien errichtet.« So faßte Krubfacius seine Aufgabe. Als Erläuterung dazu eignet sich der damals ausgestellte Aufriss eines viergeschoßigen Gebäudes. Auf toskanischem Rusticaunterbau, der zwei niedrige Geschoße umfaßt, erhebt sich eine streng dorische Ordnung von Wandpfeilern mit Mittelvorlage und Giebelfeld. Sie umfaßt Hauptgeschoß und Mezzanin. Das Giebelfeld zeigt statt des bisher üblichen gemeißelten Schildes ein ovales Fenster. Das Portal schmücken zwei toskanische, einen Austritt tragende Säulen. Neu ist an diesem Bauwerk die völlige Abwesenheit jedes außerwesentlichen Schmuckes: man erblickt keine unnütze Häufung der Glieder, kein malerisches Vor- und Zurücktreten des Architravs, keine phantastischen Fensterverdachungen, keine Brüstungsfüllungen, nicht das geringste Blumen- oder Laubwerk. »Es hat, sagt Hagedorn, der Hofbaumeister und Professor beweisen wollen, daß die Baukunst, wenn sie nur nach den Regeln des schönen Altertums, des Verhältnisses und des Ebenmaßes ausgeübt wird, auch ohne die Beihilfe der Bildhauerei und Malerei schön und einnehmend sein kann.«

Weiter ist hervorzuheben, daß bei dieser Ausstellung zwei Schüler, Franke und Becker, die erste deutsche Übersetzung des »in ganz Deutschland seit 30 Jahren so hoch geschätzten« Blondelschen Werkes über die Einteilung der Landhäuser und Lustgärten überreichten.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die neue Schule mit ihrem jugendfrischen Streben Erfolg hatte. Das Publikum brachte ihr

lebhafteste Teilnahme entgegen. Die Ausdauer, mit welcher Unterlehrer und Baukondukteure trotz schwieriger Verhältnisse der Akademie treu blieben, beweist am besten, wie sehr man von dem reformatorischen Gedanken und dem Bewußtsein des rechten Weges durchdrungen war. — Hagedorn, der unermüdliche Förderer der Anstalt, thut alles, was er kann, um die Akademie zu heben. Die Einrichtungen fremder Akademien ist er aufs eifrigste bemüht kennen zu lernen, um sie, soweit annehmbar, für das Vaterland nutzbar zu machen. Die auswärtigen Gesandten und Legationssekretäre haben den ausdrücklichen Auftrag, über alles, was der heimischen Akademie von Nutzen sein könnte Bericht zu erstatten. Nach französischem Vorbilde wird z. B. vorgeschlagen, die Akademie solle verbunden sein, über eingesendete Risse von Gebäuden ohne Entgelt ihr Gutachten mitzuteilen und bei Konkurrenzen das Schiedsgericht zu bilden. So beruht die ganze Dresdner Akademie auf französischer Grundlage, aber es ist außerordentlich wohlthuend, zu lesen, wie Hagedorn immer von neuem darauf hinweist, daß vor allem ein einheimischer Künstlerstand herangezogen werde. »Mit Landeskindern müssen die offiziellen Stellen besetzt werden; denn nur sie können ja einen festen Stamm für die Zukunft bilden, die ein fremder Zug, wenn nicht mit außerordentlichen Vorurteilen verknüpft, nicht so leicht in Versuchung setzen kann, wie die wankelmütigen Franzosen und Italiener.« Das Verdienst aber, Hagedorns Ideen, soweit es die Verhältnisse und Anschauungen erlaubten, für die Architektur verwirklicht zu haben, gebührt allein dem Krubfacius.



III. KAPITEL.

Die Dresdner Kreuzkirche. *)

In die Jahre des Aufblühens der Dresdner Kunstakademie fällt auch der Wiederaufbau der dortigen Kreuzkirche. Er ist für uns wichtig, weil Krubfacius zu den sich hierüber entspinnenden Verhandlungen herangezogen ward und bei dieser Gelegenheit seine Grundsätze mit besonderer Entschiedenheit vertrat. Die schließliche Gestalt dieser Kirche ist ein Erzeugnis des heftigsten Kampfes zwischen der französischen Kunst-richtung, vertreten durch Krubfacius, und der italienisch-deutschen, vertreten durch Bährs Schüler, Johann Georg Schmid. Wir gehen deshalb auf die Geschichte des Baues ein, soweit Krubfacius in Betracht kommt.

Noch im Jahre der Belagerung 1760 dachte der Rat der Stadt Dresden an den Wiederaufbau seiner eingäscherten Kirche, liefs daher Messungen vornehmen, auch schon Pläne anfertigen. Doch erst unmittelbar nach dem Friedensschlusse beschäftigte man sich ernsthaft mit diesem Gedanken. Der Ratsbaumeister Johann

*) Kreuzkirchenbau betr. — loc. 53865. No. 465. Gutachten von Krubfacius und Schmid, die Kreuz- und Frauenkirche betr. No. 466. Akta den Bau der Kreuzkirche betr. 1767. No. 467 a. — c. Anzeigen, den Fortgang des Baues betr. 1769—77. — loc. 4747. — loc. 2748. — loc. 2445. Die zur Wiederaufbauung, der durch das Bombardement 1760 eingäscherten Kreuzkirche zu Dresden getroffenen Anstalten V. voll. — loc. 4307. Kurze historische Nachricht von der Kreuzkirche zu Dresden — loc. 2258. Kreuzkirchenbau zu Dresden betr. IV. voll. — Vgl. mit diesen Akten des K. S. H. St. A. die entsprechenden Akten des Dresdner Ratsarchivs.

Georg Schmid fertigte nach erhaltenem Auftrage neue Pläne welche die Baubehörde schliesslich im Allgemeinen genehmigt, jedoch sowohl wegen der Befestigung, als der Verzierung und besonders der wohl zu beobachtenden Proportion dem Hofbaumeister Krubfacius mitzuteilen für gut befand.

Am 16. Juli 1764 erfolgte die Grundsteinlegung und länger als ein Halbjahr ward rüstig gebaut, ehe Krubfacius endlich seine Kritik der Schmid'schen Pläne abgab. Darin spricht er zunächst seine grosse Mißbilligung über den Leichtsinne aus, mit welchem man auf dem nun dreimal ausgebrannten Gemäuer einen Turm zu errichten wage und verwirft sodann die Einwölbung des Schiffes, welche bei der beabsichtigten Spannung keine Gewähr für Festigkeit böte. Weiter verwirft er alles, was den von ihm ausgesprochenen Grundfätzen zuwiderläuft, Verkröpfungen der Architrave u. f. w.

Gegen den von Schmid gewählten plastischen Schmuck erklärt er: derselbe muß stets sinnbildlicher Natur sein, ist daher an Kirchen nur dem Kreise der religiösen Symbolik zu entlehnen. Auch der Gesichtspunkt der Proportionen giebt Anlaß zu manchem Tadel, am meisten aber die Behandlung der Säulenordnungen. Säulen erachtet er bei Kirchen für ganz unerläßlich. Aber die Anordnung und Aufeinanderfolge der einzelnen Glieder sind an unumstößliche Normen gebunden, und die Willkür, verschiedene Säulenordnungen zu vermischen, ist geradezu eine Sünde wider den heiligen Geist der Kunst. Abgesehen von diesen Ausstellungen erklärt sich Krubfacius im Ganzen mit dem Grundrisse und dem von grosser Geschicklichkeit zeugenden Turme einverstanden. Schmid's Erwiderung stützt sich auf Borromini, Bähr und Chiaveri, den Erbauer der katholischen Hofkirche zu Dresden. Dem entgegen aber Krubfacius: »Allerdings hat Borromini, wie Jeder weiß, Ende des vorigen Jahrhunderts eine ganz neue Baukunst, z. B. von anderthalb Pilastern, verkehrten Kapitellen, gebrochenen Frontons, geschnirkelten Fenstern, gekröpften und eingebogenen Simsen, eingeführt, die in Italien gefiel, noch Mode ist und sich täglich verschlimmert, was nicht Jeder weiß. Aber man darf nicht nach Beispielen, sondern nur nach festen Regeln und Prinzipien bauen, man kann sich nicht beliebige Bauregeln, nicht einmal einen

Sims machen, wie es dem ersten, besten gerade einfällt.« Gegen diese mit der Entrüstung tiefer Überzeugung vorgetragenen Äußerungen hat Schmid nur das eine scheinbar triviale, aber im Grunde viel richtigere Wort, daß vieles nur Ansichtssache sei. Wenn er nicht begriff, daß er einer untergehenden Richtung diene und durch Festhalten an den Lehren seines hochachtbaren Lehrers Bähr nur einem gleichen Martyrium entgegenging wie dieser, so dürfen wir ihm daraus keinen Vorwurf machen. Wissen wir doch, daß die Geschichte auch über Krubfacius hinwegschritt und ihn und seine Ansichten hinwegtilgte. Damals aber hatte Krubfacius Recht; und auf seiner Seite standen auch die maßgebenden Persönlichkeiten. Hagedorn begleitet die Kritik des Krubfacius mit einem Schreiben, in dem er die edle Einfalt als ein Zeichen feinen Geschmackes preist, ihre Billigkeit betont und Schmid's Gewährsmann Borromini verurteilt. Derselbe ist, so sagt er, im Gebiete des Geschmackes nicht zuverlässiger als Marino unter den italienischen Dichtern.

Trotz dieser Verhandlungen wurde während des Frühjahrs 1765 nach Schmid's Plänen weiter gebaut. Da geschah etwas, das für objektive Beurteiler wohl imstande gewesen wäre, das Vertrauen auf die Tüchtigkeit Schmid's als Baumeister zu erschüttern. Der Kreuzturm, der schon zu ziemlicher Höhe emporgewachsen war, stürzte 1765 am 22. Juni in sich zusammen. Die sofort zusammenberufenen Ratsbaugewerken, Schmid an der Spitze, suchten den Einsturz auf atmosphärische Einflüsse zurückzuführen.

Jedoch führten nichts desto weniger die Vorstellungen von Krubfacius und Hagedorn dahin, daß dem Ratsbaumeister der Hofbaumeister durch königlichen Befehl als Berater an die Seite gesetzt, wegen des Turmbaues aber eine Konkurrenz zwischen diesen beiden und dem Landbaumeister Exner eröffnet wurde. Diese Verordnung bildet den Ausgangspunkt eines hartnäckigen Kampfes zwischen dem Rate, welcher für sein gutes Recht, die selbständige Oberleitung des Baues als einer kommunichen Anlage und damit zugleich für den Barockstil Schmid's eintrat, und der Akademie, welche für ihre reformatorischen Absichten auf dem Gebiete der Baukunst kämpfte. Der Rat ließ inzwischen immerzu nach Schmid's Plänen weiterbauen, ohne sich an die

schwebenden Verhandlungen zu kehren, und als schließlich im Mai 1766 Krubfacius die Einstellung des Baues erzwang, war es zu spät. Im Juni desselben Jahres reicht das Oberkonsistorium die neuen Pläne zur Genehmigung ein. Exner hat sich mit überhäuf-ter Arbeit entschuldigt. Krubfacius und Schmid dagegen haben sich nicht einigen können und daher beide selbständige Risse für Seitenfassade und Turm angefertigt. Durch widerrechtliche Vermittlung des Rates und Konsistoriums aber hat Schmid Einsicht in seines Gegners Pläne gewonnen und reicht daher zugleich mit seinen eigenen eine tadelnde Kritik jener ein. Schmid's Risse dagegen hatten einen Fürsprecher an dem jüngern Chiaveri gewonnen, dessen Gutachten der Rat eingeholt hatte. Da Krubfacius seinen Turm auf der akademischen Kunstaussstellung des Jahres 1770 ausgestellt und nach seiner Gewohnheit eine Kritik über dieselbe veröffentlicht hat, so besitzen wir von demselben eine eingehende Beschreibung. Demnach bestand der Turm aus vier ganz regelrechten Säulenordnungen Scamozzis jonischer, Sturms deutscher, der römischen und korinthischen; darauf folgten zwei Postamente für die Uhr und ihre Glocken, endlich ein gegliederter Sockel mit 12elligem Prachtkegel, Knopf und Kreuz. Fügen wir noch hinzu, daß die Säulen Rundbogenarkaden zwischen sich hatten, und anstatt auf Säulenstüben auf drei ungleich hohen Sockeln standen (so erklärte Krubfacius die Vitruvianischen *scamillae impares*), daß der Schmuck aus wenigen auf die Sakramente bezüglichen Relief-Medaillons, Rauchfässern und Andachtsleuchtern bestand, so haben wir einen Begriff von dem Krubfacius'schen Ideal eines Kirchenturmes. Es wird, wie schon Chiaveris Entscheidung beweist, auf den unbefangenen, in den Anschauungen des 18. Jahrhunderts aufgewachsenen und nicht von den Reformideen angehauchten Beschauer einen etwas dürftigen trockenen Eindruck gemacht haben und bietet streng nach akademischen Gesetzen die Vitruvianische Antike in der Weiterbildung der Renaissance dar, hält sich aber von allen barocken Elementen grundsätzlich fern.

Der Tadel Schmid's, daß die von Krubfacius am Turme angebrachten acht freistehenden Altane infolge des Dresdner Klimas eine Quelle fortwährender Reparaturen sein würden, muß als berechtigt bezeichnet werden.

Die Eingabe des Rates gipfelt in dem richtigen Gedanken, daß sich schließlich der Streit nur um den Geschmack der Bauverständigen bewege und er jetzt, nachdem Schmid die gerügten Fehler beseitigt habe, sicher auf Genehmigung seiner Pläne hoffe. Vorsichtigerweise aber werden die Pläne zuvörderst der Oberbaukommission zur Begutachtung übergeben. Überhastet war der Geschäftsgang bei dieser Behörde nicht, denn erst nach neun Monaten trifft ein Gutachten des Inhaltes ein: man tadelt den Turm des Krubfacius wegen der Altane und rät eine Vereinigung beider Turmvorschläge. Gemäfs der Richtung der Zeit werden bei Schmid an Stelle verschiedener geschwungener Linien gerade vorgeschlagen. Nun ergibt sich auch der Grund der langen Verzögerung: Exner, von dem sonst nichts Bedeutendes herrührt, hätte doch gern eine Ehrenkrone um sein Haupt gewunden gesehen, sei es auch von Lorbeeren, die einem andern gebührten. Das Gutachten der Baukommission begleitete zugleich ein Plan Exners, der allen Anforderungen derselben entsprach. Viel eigenen Geist verrät derselbe nicht. Die von Krubfacius gerügten Fehler sind beseitigt, sonst hält sich Exner an das Vorbild Schmid*).

Von nun ab verschwindet des Krubfacius Name aus den Akten des Kreuzkirchenbaues; der Streit zwischen den Architekten indessen hört nicht auf.

Noch 26 Jahre dauerte der Bau; nach 36jähriger Bauzeit und Überwindung der mannigfaltigsten Schwierigkeiten ward die Kreuzkirche fertig gestellt**) und am 22. November 1792 feierlich eingeweiht. Fünf Parteien haben sich an derselben verewigt oder versündigt: der Grundriß stammt von Schmid, die Fassade bis zur Attika von Exner, die letztere selbst von der Oberbaukommission, Wölbung und Dach von Eigenwillig, der Turm von einem Schüler des Krubfacius, Hölzer. Als Resultat so wenig einheitlicher Bemühungen zeigt sich denn auch das wenig originelle und einheitliche Bauwerk. Die Kreuzkirche bleibt weit hinter den Projekten Schmid wie Exners zurück. Dadurch, daß das zweite Geschofs, welches sich im gleichen Sinne wie bei der katholischen

*) Die Pläne sind im Königl. Sächsl. Hauptstaatsarchiv vorhanden.

**) Vgl. hierüber meine Geschichte des Baues des Kreuzkirche 1760 — 92 im Dresdner Anzeiger 1882. No. 101, 105.

Hofkirche auf dem Unterbau in verjüngendem Anschwunge erheben sollte, durch die Bemühungen von Exner und Krubfacius weggefallen und an seine Stelle die zwar ruhig und groß angelegte, aber doch nüchterne Attika mit dem gedrückten Dache trat, ist dem Gebäude der Hauptreiz genommen. Wir besitzen in ihm kaum eine Kirche, die sich als ebenbürtiges Glied an die beiden gewaltigen Kirchenbauten Dresdens aus dem 18. Jahrhunderte, an Chiaveris katholische Hofkirche und Bährs Frauenkirche anreihete, doch aber gebührt ihr der ehrenvolle Platz an der Spitze der beiden anderen kirchlichen Bauwerke Dresdens aus demselben Jahrhunderte. Mehr konnte nicht erzielt werden unter Kämpfen, bei denen es sich zwar ursprünglich um ästhetische Anschauungen handelte, die aber schließlich mit sehr unlautern Mitteln und unter gänzlicher Hintansetzung des Zweckes geführt wurden.

Die Anordnung des Grundrisses ist trefflich und klar. Das Schiff umschließt die Figur eines Quadrates, der Chor entwickelt sich aus dem Kreise. Der dadurch geschaffene Innenraum entspricht, ähnlich dem der Dreikönigskirche zu Neustadt-Dresden, dem evangelischen Bedürfnis in vorzüglicher Weise. Lehrreich ist ein Vergleich des Grundrisses der Kreuzkirche mit dem der katholischen Hofkirche zu Dresden. Die Schiffsanlage der letzteren, die ebenfalls mit einem Quadrat umschrieben werden kann, entspricht in ebenso vollkommener Weise dem katholischen Bedürfnis. — Das Gelingenste am Äußeren der Kreuzkirche ist der Turm. Freilich in nächster Nähe ist seine Schönheit nicht zu genießen, da das Gebäude ringsum von Gebäuden umschlossen ist, wer aber von den Elbthalhöhen den Blick über Dresden schweifen läßt, wird sich der mächtigen Wirkung nicht entziehen können, den der jedes überflüssigen Schmuckes entbehrende, edle und einfache Bau auf Jeden ausübt, der Sinn für architektonische Formen besitzt. Bemerkenswert ist, daß Krubfacius, während er sich in seinem ersten Aufsatze über die antike Kunst so energisch gegen neue Ordnungen ausspricht, in seinem Prospekte für die Kreuzkirche (krupellos Sturms »deutsche« Ordnung verwendet. Auch sonst hat er dies gethan: Eine nicht ausgeführte Lorettokapelle für den Fürsten von Lobkowitz trägt an der Fassade gekuppelte Wandpfeiler nach der Sturmschen Ordnung. Sturms Kapitell — darauf

befchränkt sich seine neue Ordnung — ist nur ein erweitertes Scamozzisches; es wird gebildet aus acht doppelten Stengelvoluten, deren Knöpfe unter einander durch Ranken verbunden sind. Das deutsche Gepräge soll dieser Erfindung durch einen Reichsapfel gegeben werden. Woher kam diese Wandlung in der Anschauung Krubfacius? Sicher hat sich in ihm das Gewissen geregt, daß er sich so vollständig von den Franzosen abhängig fühlte. So mochte er als Gegengewicht gegen dieses unbehagliche Gefühl das starre Prinzip der Unveränderlichkeit der alten Ordnungen aufgeben und um des Deutschtums willen jenes angeblich deutsche Element in sein System aufgenommen haben. Für diese Deutung scheint zu sprechen, was Krubfacius 1769 gelegentlich einer riesigen Schlossanlage im Sinne Boffrands und Blondels bemerkt*): Wie viele Male haben wir uns nicht über diese französische Bequemlichkeit unterhalten und haben wir wohl eine andere und bessere nach unseren angenommenen Sitten und Gebräuchen ausfindig machen können? Vormalst ahmten wir den Italienern, jetzt den Franzosen nach. Kann sich nun wohl eine bessere Bequemlichkeit finden, als die sich nach dem Eigenfinne der Mode richtet und auch nach der Strenge der Regel zu verteidigen ist. Wir lieben aber diese französische Bequemlichkeit, nicht weil sie Mode ist, sondern weil sie gute Ordnung, Reinlichkeit und Gesundheit unterhält. Wie unbequem, ungesund und ungesittet war dagegen die altväterische Anordnung, wo alle Hausgenossen stets in einem einzigen großen Saale zusammen sein mußten. Das neue Ideal haben nur Paris, Leipzig und Dresden verwirklicht; denn in den anderen Residenzen müssen die neuen Häuser allemal nach dem Muster der alten gebaut werden, wenn sie recht fein sollen. In diesem Sinne ist nun das ganze Gebäude angelegt. Was aber das Äußere angeht, so muß jedermann den Franzosen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß während die schöne Baukunst und der antike, griechisch-römische, gute Geschmack heutzutage ganz und gar in Italien wieder untergegangen ist, derselbe immer noch in Frankreich herrscht. Aber auch darin

*) Die hier und folgendes zitierten Aufsätze des Krubfacius sind aus der Zeitschrift (Neue) Bibliothek der schönen Wissenschaften pp. Bd.: 11. 14. 15. 19. 22. 26. 35.

giebt ihnen Dresden nichts nach, denn es ist wohl uns Deutschen so gut als andern Völkern erlaubt, aus der reinen Quelle zu schöpfen und die schöne Baukunst nach unseren Umständen einzurichten«. Die oben erwähnte Lorettokapelle bezeugt noch weiter, daß die Antike des Kubfaius eine reine nicht genannt werden kann. Die Fassade zeigt zwischen den Wandpfeilern ringsum Nischen mit Statuen, auf der Brüstung Andachtsleuchter, dazu Wappen und Inschriftschmuck. Der Altar des sonst »glatten« Innern ist mit korinthischen Säulen geschmückt. Als Altarbild dient der englische Gruf in lebensgroßen Marmorfiguren in einer Vertiefung, die von einem aus Lilien und Palmen gebildeten Rahmen umgeben ist. Über dem Hauptfims desselben befindet sich die Glorie des heiligen Geistes von ein paar über den Säulen knieenden Engeln verehrt. Man erkennt hieraus leicht, daß die sogenannte reine Antike des Kubfaius noch ein gut Teil Elemente aus den verworfenen Stilperioden birgt.



IV. KAPITEL.

G a r t e n b a u.

inen neuen Zweig, den die Dresdner Architektenschule pflegte, lehrte die Kunstausstellung von 1771 kennen, den Lustgartenbau. Im sechsten Jahrzehnt jenes Jahrhunderts erfolgte der Rückschlag gegen den bis dahin herrschenden Gartenbaustil. Lenôtre hatte die Gesetze strenger architektonischer Symmetrie auf die Natur, auf den Gartenbau übertragen, also die Gesetze des Leblosen auf das Lebendige, die Gesetze der architektonischen Gliederung, einen künstlichen, erstarrten Organismus auf das wirklich Organische angewandt. So begegnen sich im Rococo die sonderbarsten Widersprüche. Begingen doch Meissonnier und seine Genossen gerade den entgegengesetzten Trugschluss: Das architektonische Gesetz der Symmetrie sollte auf das Ornament keine Anwendung mehr finden, weil die Natur in ihrer Schönheit auch nichts Gleichförmiges zeige. Diese Verirrung herrschte zwanzig Jahre. Dann erwachte das Stilgefühl; man begann sich, dass die Natur die Menschen und alle lebendigen Geschöpfe, ja sogar die Blumen im vollkommensten Ebenmasse gebildet habe.

Die Verwerfung des Lenôtreschen Gartenstils steht im engsten Zusammenhange mit dem Erwachen des Gefühls für das Romantische in der Natur. Wie überhaupt die Gartenbaukunst mit dem

*) Hirschfeld, Anmerkung über Landhäuser. — Hirschfeld, Theorie der Gartenbaukunst 5 Bde. 1775 u. kürzer Friedländer, Über die Entstehung und Entwicklung des

Naturgefühl Hand in Hand geht, das lehrt ein Vergleich der Homerischen Gartenanlagen, der Philosophengärten in Athen, und der von Plinius geschilderten Gärten mit dem jeweiligen Verhältnisse der Menschen zur Natur in dem bezüglichen Zeitalter. Daraus erklärt sich auch, daß die moderne Gartenbaukunst die Antike so außerordentlich überflügelt hat. Zu dem Empfinden*) der Petrarca, Rousseau, Goethe, Byron und Shelley, welche die höchsten Stufen modernen Naturgefühls zeigen, verhält sich das antike wie die geschlossene Knospe zur vollen prangenden Frucht. — Das 18. Jahrhundert empfand zuerst das angenehme Grauen vor der Wildheit und Furchtbarkeit der Natur und begann dieses Gefühl, welches uns selbstverständlich ist, ganz allmählich erst heranzubilden. In den vorangehenden Jahrhunderten ward das Naturschöne nur in der fruchtbaren, wohlbebauten und ebenen Natur gefunden. Noch im Jahre 1731 schreibt J. G. Keyfsler von der ganz flachen und eintönigen Gegend bei Mantua: »Man kann sich nicht genug verwundern über die Fruchtbarkeit der Felder und Wiesen, die reihenweise mit Bäumen, um welche sich Weinreben schlingen, bepflanzt sind. Man wird in Italien der schönen Gegend fast gewohnt, dergestalt, daß man sie mit der Zeit nicht mehr so sehr achtet, als anfänglich; ich bin aber versichert, daß derjenige, so z. B. im gebirgigen Tirol, Salzburg, auf dem Harze, in sächsischen Bergstädten, desgl. in den Wäldern von Thüringen und Pommern, in den sandigen Gegenden von Schlesien, der Markgraffschaft von Brandenburg und Mecklenburg oder in den Haiden von Lüneburg oder Westfalen, (welche sonderbare Zusammenstellung!) erzogen worden ist und auf einmal in die auserlesensten Prospekte von Italien gebracht werden sollte, ganz ungemeine Regungen und Vergnügungen empfinden würde!« — In englischen Reisebeschreibungen**) des 18. Jahrhunderts finden sich die ersten Regungen des Verständnisses für das Wilde, das Schreckliche, kurz für die sich selbst überlassene, romantische Natur. Nahrung erhielt

Gefühles für das Romantische in der Natur — *Les agréments de la Campagne*. Leyden 1750. *Home elements of criticism*. Sulzer, *Theorie der schönen Künste*.

*) Biese, *Entwicklung des Naturgefühls* p. 130.

**) Addison, *Remarks on several parts of Italy*, London 1701—3. — *Letters of Lady Montague*.

diefes Gefühl durch die aus Chambers Werk ſich herleitende Bekanntschaft*) mit dem chineſiſchen Gartenſtile, welcher durch »lachende, furchtbare und romantifche Szenen« und deren jäh unvermittelten Kontraſt zu wirken ſucht. In Frankreich waren Rouſſeaus begeisterte Gartenschilderungen in der neuen Héloïſe der erſte Pulsſchlag des neuen Geiſtes. Zu gleicher Zeit wirkte Laugier durch ſeine durchaus verdamrende Polemik zum Untergange des alten Gartenſtils, und auch in Deutſchland erheben ſich mit dem erwachenden Naturſinn die Stimmen gegen Lenôtre und ſein Ideal. So ſingt Weiſſe:

Der Garten iſt ſehr ſchön geſchmückt,
 Hier Statuen und dort Kaskaden,
 Die ganze Götterzunft, hier Faunen dort Najaden,
 Und ſchöne Nymphen, die ſich baden;
 Und Gold vom Ganges hergeſchickt,
 Und Muſchelwerk und güldne Vaſen,
 Und Porzellan auf ausgeſchnitt'nem Raſen
 Und buntes Gitterwerk und — eines ſuch' ich nur:
 Iſt's möglich, daß was fehlt? Nichts weiter als — Natur!

In dem Lande nun, wo wir die erſten Regungen des neuen Naturgefühls finden, da erwachte auch zuerſt das Bedürfniß nach einem neuen Gartenſtil. Francis Bacon in ſeinen ſermones fideles (1644), Milton im *Paradise lost*, Lord Temple, Pope und Addiſon: ſie alle ſprachen von der natürlichen landschaftlichen Schönheit, die in Gärten herrſchen ſoll. Ihnen folgte Home in ſeinen *Elements of criticism* und eine ganze Reihe weniger bedeutender Schriftſteller. Die That folgte der Lehre auf dem Fuße nach, Kent, ein Mann von großem Genie und von feinem Geſchmacke, brach der neuen Richtung Bahn. Er ſah ein, daß die übliche Regelmäßigkeit ermüdete und Unluſt erregte und verlief ſie. Er beobachtete, daß die Natur die Symmetrie nur an kleinen Körpern, nicht aber in ihrer Geſamtheit liebt, daß ſie vielmehr in ihren ſchönſten Werken Mannigfaltigkeit und Abwechſelung herrſchen läßt. Er fühlte den unwiderſtehlichen Eindruck, den die

*) *Designs of Chinese Buildings etc.* by Mr. Chambers London 1757. — *The rise and progress of the present taste in planting parks, pleasure-grounds, gardens etc.* in a poetic epistle. 1767.

Natur in ihrer Freiheit und Gröfse auf die Seele hervorbringt, und dafs er viel gewaltiger sei, als der Eindruck kleiner und zierlicher Anlagen. Folgerichtig wählte er »anstatt der geraden, die gebogene Linie, gab den Bächen geschlängelten Lauf, bepflanzte die Anhöhen, ohne sie zu ebenen, verschönerte natürliche Buschwerke, ohne sie zu zerstören, zog grünenden Rasen einem sandigen Platze vor, eröffnete dem Auge eine Menge reizender Ausichten, veredelte einen anmutigen Hain mit Gebäuden, kurz Kent fand den Garten, wo er ihn suchte, in der Natur*)«.

Kents Gartenstile wandte sich die allgemeine Stimmung zu. Der von dem Fürsten Friedrich Franz im Verein mit F. W. von Erdmannsdorff zu Wörlitz angelegte englische Park war einer der ersten in Deutschland, der mit Lenôtres Ideal vollkommen bricht. Wenn aber der Wörlitzer Park in das entgegengesetzte Extrem einer zu erkünstelten Natürlichkeit verfällt, so ist das bei der Begeisterung der beiden Erbauer für die neuen Ideen nur zu begreiflich.

Wie verhielt sich nun Krubfacius zu dem neuen Gartenstil?

Noch Blondel huldigt in seinem Dresden so mächtig beeinflussenden Werke dem alten französischen Geschmacke. Hierin folgte ihm Krubfacius nicht durchaus, er suchte vielmehr den »gezierten französischen mit dem ungezwungenen englischen Geschmacke« zu vereinigen. Er trennte Lust- und Nutzgarten. Der Lustgarten aber umfasste zuerst einen französischen Teil, wo »Beete und Rasenstücke ganz symmetrisch, in angenehm gestalteten Schwüngen und Verhältnissen, mit beschnittenen Bäumen und Hecken eben solchen Lauben, Salons und Heckenkabinetten wechseln«. An diesen Rococoteil aber schlofs er das sogenannte arkadische Gefilde im englischen Stile an. Hören wir die Beschreibung eines von ihm entworfenen Gartens**). Ein Bach, der die regelmäfsig geleiteten Kanäle im französischen Garten speiste, floss durch das Gefilde und bildete hie und da Heger und Teiche. Aus dem dadurch gewonnenen Erdreiche waren kleine Hügel aufgeschüttet, Hohlwege und Dämme hergestellt. Auf den Hügeln standen

*) Hirschfeld I, 127.

**) Nach der Beschreibung des Planes zu einem Garten für den polnischen Kronjägermeister Czartorisky. Ähnlich ist auch der Garten zu Otterwisch.

künstliche Ruinen, Einsiedeleien, Häuschen zwischen Bäumen und Gesträuch; bald gelangte man zu einer indischen Hütte, bald zu einem gotischen Hause, zu einem griechischen Tempel oder zu einem Stalle für seltenes Vieh; dazwischen lagen Felder mit ausländischer Saat und Wiesen von fremdem Klee und Gras. Überall schlängelten sich Fußsteige, überall erhoben sich Bäume einzeln oder in Gruppen. Eine gerade Hauptperspektive von einem erhabenen stehenden Landhause aus in die Landschaft war vorgesehen. Ein wilder Fasanengarten schloß das Ganze ab.

So unterscheidet sich der englische Teil des Gartens von dem französischen durch die fortwährende angenehme Abwechslung und Unregelmäßigkeit, welche nicht die ganze Anlage auf einmal übersehen läßt, sondern dem Wandernden immer neue Punkte, Fernsichten, Anlagen und Gebäude aufdeckt und ihn dadurch in fortgesetzter Spannung erhält. Im französischen Stile herrscht eine ganz verkünstelte Natur oder Unnatur, im englischen ausgefuchteste Natürlichkeit. — So wußte Krubfacius den Zeitumständen in praktischer Weise Rechnung zu tragen: beide Gartenstile wurden auf der Akademie gleichmäßig gelehrt, damit die jungen Architekten allen an sie gestellten Ansprüchen genügen könnten. Auch dieser Umstand lehrt, daß Krubfacius wohl eine praktische Natur war. Aber ein Genie können wir ihn nicht nennen; die Sklavensessel klirrt an seinem Fusse. Er selber fand aber wohl die Rechtfertigung seines neuen Stils in dem Umstande, daß die Gärten der alten Römer, mit denen er sich, wie berichtet, eingehend beschäftigt hat eine Art »Mischung von englischem und französischem Geschmacke« gewesen sind*).

*) Zu diesem Urteile kommt E. F. Wüstemann, Über die Kunstgärtnerei der Römer, S. 16. — K. Wörmann, über den landschaftlichen Naturinn der Griechen und Römer, S. 124 unterstützt daselbe.



V. KAPITEL.

Bauten des Krubfacius und seiner Schule.

Wenn man die Ausstellungs- und sonstigen Berichte über die damalige Dresdner Bauakademie nacheinander durchliest, wird man allmählich vom Gefühle trostloser Langeweile beschlichen; ihm scheinen auch die Besucher der Ausstellungen zum Opfer gefallen zu sein. Denn Krubfacius sieht sich einmal zu folgender Auslassung bewogen: »Wie reichhaltig ist die schöne Architektur! Ja, sie ist ganz unerschöpflich. Aber es gehören nur Kenner dazu, sonst sieht immer ein Haus dem andern ähnlich, welches Urteil ich von vielen Zuschauern gehört haben.« Diese Zuschauer haben Recht; denn wenn das Wechselnde nur in den Verhältnissen, also in etwas für uns unklar Wirkendem besteht, während die unmittelbar sichtbaren Formen immer dieselben bleiben, so kann der Eindruck nur ein einförmiger sein.

Eine weitere Verfolgung der Geschichte der Dresdner Bauakademie ist nicht geeignet uns in unserem Zwecke zu fördern; es bleibt uns daher noch übrig die seit ihrer Gründung von Krubfacius und seinen Schülern errichteten Bauten kurz zu betrachten. Das größte Bauwerk des Krubfacius selbst ist das Landhaus*) zu

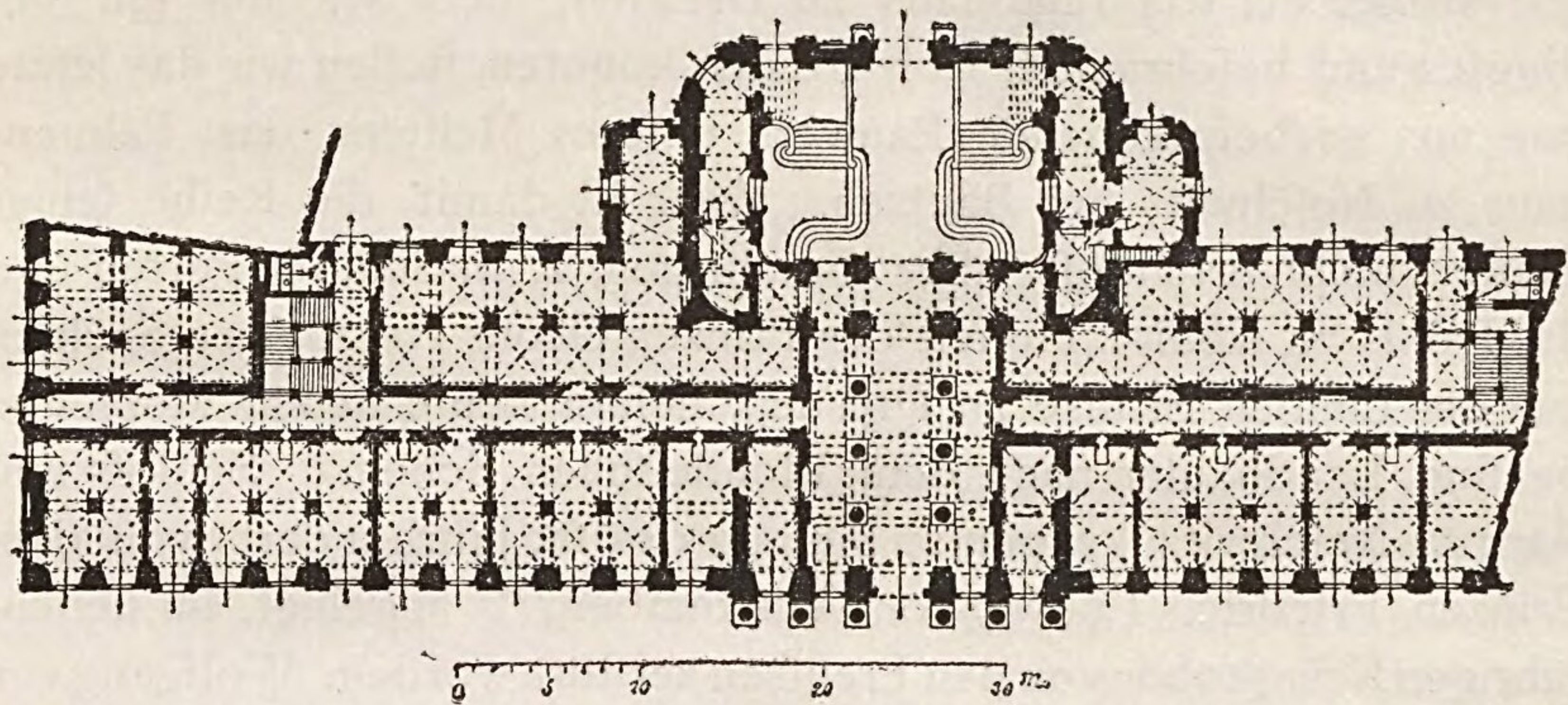
*) loc. 35763 ^{140 a—h} Kammerakten das zum jährlichen Baudeputat ausgesetzte Geldquantum VIII Voll. — loc. 5644. Den durch die preussische Belagerung verursachten Schaden betr. — loc. 6490. Was bei Belagerung Dresdens vor sich gegangen. loc. 35865. Nr. 478. 479. 480^{eb.} 481^{ab} Anschläge zu Erbauung eines Steuer- und Landschaftshauses u. f. w. loc. 1436. Die Erbauung eines Landsteuerhauses 4 Voll.

Dresden. Der Bau erhebt sich auf der Brandstelle des ehemaligen Pirnaischen Palais auf der jetzigen Landhausstraße. Eine Wettbewerbung zwischen Exner, Krubfacius und dem Obristen von Faesch beschaffte die nötigen Pläne zu Errichtung eines Steuer- und Landhauses für Sachsen. Exner, obgleich hierbei in sehr auffälliger Weise vom Obersteuerkollegium gegen Krubfacius begünstigt, ward schließlich von dem Grafen Vitzthum von Eckstädt, Herrn zu Otterwisch, verdrängt, welcher in einem angeblich von ihm eigenhändig gefertigten Plane die teureren Seitengebäude des Exnerschen Planes durch Hereinziehung einer zweiten Baustelle überflüssig machte. Dazu entwarf Krubfacius die Fassade und brachte auf des Kurfürsten Wunsch anstatt zweier sechs Säulen am Portale sowie andere geringfügige Änderungen an. Der Bau begann am 26. Juli 1770; der Landtag von 1775 trat schon in dem neuen Landhause zusammen; die Übergabe desselben fand am 12. Dezember 1776 statt. Die Fassade des viergeschoßigen Gebäudes ist 77 Meter lang. Am unteren Teile der beiden Rücklagen treten durch tiefe Einblendung der Fenster die gefugten Schäfte energisch hervor, so daß der Eindruck sehr starker Lisenen mit funktionärer Kraft hervorgerufen wird, das Portal in der Mittelvorgabe zeigt sechs mächtige toskanische Säulen; der obere Teil trägt an den Schäften jonische Wandpfeiler. Krubfacius hat an diesem Gebäude seine Grundsätze streng durchgeführt.

»Besondere Bequemlichkeit, Schönheit ohne Zierate, allemal aber die Dauerhaftigkeit« waren ihm die maßgebenden Gesichtspunkte für ein Landhaus.« Wir werden ihm zugeben, daß »der Unterbau toskanisch genug aussieht.« Dies entspricht nach Krubfacius dem Charakter eines Kanzleihauses« (Jonische und korinthische oder römische Ordnung über einander würden nach dem Gesetze der Bienséance das Ansehen eines Palastes bewirken haben.) Der hervorragendste Teil des Landhauses ist das imposante Treppenhaus, welches sich hinter der von zwei Reihen Säulen getragenen Vorhalle öffnet. Die breite bequeme Doppeltreppe, welche sich im langsamen Aufstieg bis ins zweite Geschoss empor-

loc. 35884. Nr. 606. a. b. c. d. Baue und Reparaturen im Landhause betr. loc. 6148. Bau des Steuerhauses 1769. loc. 6215. 6181. Das abgebrannte Steuerhaus betr. VI. Voll. Pläne teilweise auch im K. S. H. St. A. vorhanden.

schwingt, die zahlreichen wohlangebrachten Abfätze, die reizvollen Motive des Geländers welches oben von laternentragenden Putten begrenzt wird: Dies alles trägt zu der monumentalen Wirkung des Treppenhauses bei, welche noch mächtiger sein würde, wäre der großartig gedachte Raum nicht durch eine zwischen die Wölbung und die Wandpfeiler eingezogene Decke verstümmelt. Auch die Bequemlichkeit, auf welche Krubfacius so großen Wert legt, ist der Raumanordnung nicht abzusprechen. Aber die Schönheit des Gebäudes suchen wir vergebens. Selbst bewundernde Kritiker



Grundriss des Landhauses zu Dresden, Erdgeschofs, von Krubfacius.

des vorigen Jahrhunderts finden es »nur geschmackvoll«.^{*)} Krubfacius identifizierte Schönheit mit Charakter, aber

Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt.

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte (Ov. Ars poet.) Es fehlte ihm die Genialität, so wurde sein Landhaus nicht ernsthaft und mächtig, sondern schwerfällig und kalt. Die lebendige Grazie, welche ihm unvereinbar schien mit dem Ernste der Baukunst, vermied er glücklich, aber er verfiel in den entgegengesetzten Fehler. Leblos, fast roh ist die Detaillierung und Profilierung. Fehlerhaft ist ferner die Anordnung eines Mittelfrisalits, welches sich durch besondere Formen der Fenster, durch Säulenbalken, Fronten noch dazu ausdrücklich als solches ankündigt; eine solche bedingt Übersehbarkeit der Fassade von einem der Mitte gerade gegenüber befindlichen Standpunkte und diese wiederum eine genügende Ent-

^{*)} Hallenbergs Reisebemerkungen.

fernung des Schauenden. Die Franzosen forderten daher mit Recht, daß solche Gebäude an freien Plätzen oder gegenüber von Straßeneinfahrungen angelegt würden. Sind diese Bedingungen nicht erfüllt, so daß man für ein Gebäude nur einen seitlichen Überblick gewinnen kann, so ist die Anordnung eines Mittelvorbaues verwerflich. Krubfacius war zu sehr Schematiker, zu wenig Genie, um solche Zusammenstöße seines Systems mit der Wirklichkeit zu bemerken. Auch das Streben, den Grundriß Zimmer für Zimmer symmetrisch zu gestalten, ist wenig geistvoll.

Höher als das Landhaus zu Dresden, dem wir nur ein bedingtes und beschränktes Lob erteilen konnten, stellen wir das letzte von uns zu besprechende Bauwerk unseres Meisters, das Palmenhaus zu Neuschwitz bei Bautzen. Zwar ist damit die Reihe seiner Bauten nicht erschöpft, aber die übrigen, z. B. Schloß Pörschitz und das Palais Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Georg Herzogs zu Sachsen auf der Langen Straße zu Dresden, liefern keine neuen Momente; sie sind Landhäuser nach dem Blondelschen Schema. Schloß und Park zu Neuschwitz*) waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts von dem Prinzen Friedrich Ludwig von Württemberg**) angelegt, im siebenjährigen Kriege aber von den Preussen zerstört worden. Wolfgang von Riech ließ von 1768 an durch Krubfacius das Gebäude errichten, welches unter dem Namen Palmenhaus zu Neuschwitz unter den Zeitgenossen ihm verdienten Ruhm einbrachte. Hier nun vermögen wir fröhlich in das gespendete Lob einzustimmen, mehr noch hier vermögen wir unbefangene Schönheit zu bewundern und zu genießen, hier sehen wir nicht bloß Regeln und Grundsätze, sondern endlich einmal Individualität. Der Grundriß ist folgender: An ein mittleres nach vorn und hinten durch drei Seiten des regelmäßigen Achtecks sich erweiterndes Quadrat treten rechts und links je drei rechteckige Hallen an. So einfach die Anlage ist, so reizend ist sie in ihrer Durchführung. Mächtige jonische Säulen tragen den mittleren über 8 Meter hohen Saal, je drei weite Arkaden ver-

*) Vgl. „Die Rittergüter Sachsens“.

**) Man findet alles Wissenswerte über diesen am sächsischen Hofe lebenden Prinzen von Württemberg in dem als Manuskript gedruckten Buche des Kammerherrn J. A. Freiherrn O.-Byrn: Johann George Chevalier de Saxe, kurfürstlicher Generalfeldmarschall. S. 42—45.

mitteln den Zutritt zu jedem der beiderseits anschliessenden Säle. Durchwandelt man diese weiten Räume, so eröffnen sich dem Auge schöne Durchblicke, freudig erhebt sich der Blick in dem mächtig sich höhenden Mittelsaal. Hinter dem grossen achteckigen Saale treten wir dann in das Treppenhaus, dessen prächtige, breite Doppeltreppe zu den Wohnräumen und einem zweiten grossen in herrlichen Verhältnissen ausgeführten mit prächtigen Spiegeln und antiken Figuren geschmückten Saale führt. Auch die mächtige 100 Meter lange Fassade mit ihren weiten Rundbogenfenstern und ihren wohlabgewogenen Verhältnissen bietet trotz ihrer Einfachheit und Schmucklosigkeit einen freundlichen, würdigen Anblick dar. Lisenen, Fensterchlusswechsel, wenige Blumengewinde sind alles, wodurch sie sich etwa auszeichnet. Selbst die von Krubfacius als adlig bezeichnete Manfarde und die Attika »die sonst bei jedem schönen Gebäude sein muss, um das Dach zu verstecken« fehlen — vielleicht nicht zum Nachtheile derselben. Das Palmenhaus von Neschwitz möchten wir als Hauptwerk des Krubfacius bezeichnen. Hier, wo er nicht durch kleinliche Bedürfnisse in der Entfaltung seiner Hauptstärke, der Raumanlage, gehemmt, und wo sein Risalitbau völlig am Platze war, hat er gezeigt, wie er verstand, nur durch schöne machtvolle Verhältnisse zu wirken.

Noch eine ziemliche Anzahl anderer Schlösser und Rittergutsitze gehören der von uns besprochenen Periode und der Dresdner Architektenschule sei es des Krubfacius, sei es des völlig dem Rococo huldigenden Knöffel, an; sie tragen alle daselbe Gepräge — Lisenen und Vorsprünge, Flügelbauten nach Blondel oder nur ein Hauptgebäude mit Briseux — und zeichnen sich durch grössere oder geringere Pracht des Innern aus; Nischwitz bei Wurzen (1754), Choren bei Rosswein (1755), Nedaschütz bei Stolpen, Renndorf bei Waldenburg, Sachsendorf bei Grimma, Leuben, Reibersdorf a. d. Neisse, eines der prachtvollsten und stattlichsten Schlösser der Oberlausitz (1760), Reinhardtsgrμμα bei Dresden (1767), endlich Leubnitz zwischen Plauen und Schleitz (1792), einer der schönsten Edelsitze des Vogtlandes. Hier tritt die Lise als Umrahmung der durchaus geradlinigen Fenster fast monumental auf; auch der geringste Schmuck, die geringste Abweichung vom Geradlinigen ist hier vermieden. Vollständige Regelmässigkeit und

Symmetrie herrscht im Grundriss. — Als eine der großartigsten Gartenanlagen, welche aus der Dresdner Schule hervorging, verzeichnen wir den Park zu Lichtewalde, 1772 nach Hölzers Plänen von seinem Meister für einen Grafen von Vitzthum angelegt.

Beispiele von Palastbauten der Dresdner Schule jener Zeit sind das Schönburg-Waldenburgische und das Boxbergische Palais (Moritzstraße 19 und Waifenhausstraße 33 zu Dresden). Ersteres ist eine selbständige Schöpfung Gottlieb August Hölzers, des Schülers und Nachfolgers von Krubfacius. Nach Hölzers eigener Angabe — die Originalpläne finden sich im Kgl. Hauptstaatsarchiv*), bez. »Erfunden und gezeichnet von G. A. Hölzer, Dresden, 5./3. 1773 für Ludwig Friedrich Grafen Vitzthum von Eckstädt« — erscheint die Angabe, daß Grundriss und einzelne Details von ChIA-veri stammen sollen, als zweifelhaft. Erbaut ward das Palais erst nach 1778. Ein neues Element liefert die architektonische Beschreibung für die Charakterisierung der Schule nicht. Die Fassade bietet das einem Palaste angepasste Schema des Landhauses. An Stelle der jonischen trat die »dem Palaste angemessene« römische Ordnung, die Portalfäulen sind weggelassen und in den Fensterbrüstungen sind als einziger Schmuck von dünnen Kränzen umrahmte Medaillonbildnisse und schlaff gespannte, fast künstlich in ihren Bogen gelegte Fruchtschnüre angebracht. Den bekannten französischen Mustern sind die vortrefflichen schmiedeeisernen Altangitter und die träge sich dehnenden, leblosen Konsolen nachgebildet. Die Mitte des Palais ist richtig gegenüber einer Straßenumündung angelegt und dadurch ein bequemer Überblick über die Fassade ermöglicht. Wirkungsvoll sind die Verhältnisse des Baues, und ganz vortrefflich, der geniale Grundriss mit seinen imposanten Treppenanlagen, von dem sich eine eingehende Würdigung in den »Bauten von Dresden« findet. In originellen Grundrissanlagen ist Hölzer demnach seinem Meister unbedingt überlegen, wenn wir der Angabe auf den Plänen Glauben schenken wollen.

Das von Boxbergische Palais, in viel niedlicheren Verhältnissen angelegt, verdankt seine Fassade einem anderen Schüler des Krubfacius, Johann Gottfried Panse**). Die Fassade hat über dem

*) Risschr. VII 87. 14. 6 Blatt (K. S. H. St. A).

**) Nach Kombination von Notizen bei Hasche und Keller ermittelt.

gefugten Erdgeschoffe an der Vorlage ihre Säulenordnung; an der Rücklage Lifenen; dazu kommt ein Austritt und eine Attika an der Vorlage. Durch die geschweifte Hervorkröpfung des Mittelvorsprungs mit der Attika erhält dies Gebäude mehr das Ansehen einer Rococokommode als das eines monumentalen Bauwerkes, Das Innere ward, abgesehen von dem Saale, welchen Adam Friedrich Oefer dekorirte später verändert.

Völliges Schwinden der Individualität und Erstarren in totem Formenschematismus, das ist die letzte Stufe der Dresdner Baukunst im 18. Jahrhunderte; als Beispiel dafür kann gelten das Haus grofse Brüdergasse No. 13; ganz kahle dorische Wandpfeiler mit Gebälk ohne eine Spur von Schmuck zeigen die Nüchternheit und Phantasielosigkeit jener Periode.

Um auch den Bürgerhäusern einige Worte zu widmen, so ward als das ihnen im Sinne der Konvenance und Bienfiance zukommende architektonische Element die Lifene betrachtet; ein Gang durch das den Neumarkt zu Dresden umgebende Viertel lehrt, mit welcher Vorliebe und Beharrlichkeit man sie in Dresden anwandte. Dafs sich mit diesem Motiv trotz seiner Einfachheit immerhin anmutige Wirkungen erzielen lassen, zeigt vielleicht am besten das Haus Stadt Berlin (am Neumarkt in Dresden) wo die Lifenen teilweise oben rund geführt sind. Von Racknitz giebt in seiner Geschichte des Geschmacks folgendes Urteil ab: »Die kursächsische Residenz Dresden wird unter die schönsten Städte Deutschlands gerechnet, und man kann in gewisser Hinsicht behaupten, dafs der Blondelsche Geschmack zu ihrer Verschönerung beigetragen hat. Es befinden sich nämlich daselbst nur wenige öffentliche Gebäude, die durch architektonische Vorzüge die Aufmerksamkeit der Kenner anregen, dagegen haben die Bürgerhäuser einen gefälligen und reinlichen Charakter, der zugleich, wenn auch nicht Reichtum, doch einen Wohlstand ankündigt, welcher auf jeden Fremden beim ersten Anblicke einen angenehmen Eindruck macht, und wodurch Dresden zu einer der vorzüglichsten Städte Deutschlands wird. Die innere Einrichtung der Gebäude ist dagegen so beschaffen, dafs die Besitzer derselben daraus guten Nutzen ziehen, mit einem Worte, was man gute bürgerliche Baukunst nennt, ist in Dresden häufig angewandt zu sehen. Geht man

aber auf die Ursache zurück, welcher man diese Vorteile und Annehmlichkeiten verdankt, so findet man solche darin, daß die sächsischen Architekten den Blondelschen französischen Geschmack mit Einsicht benutzten, nicht aber die große nur für öffentliche Gebäude und Paläste anwendbare Bauart der Italiener nachahmten. Denn was die innere Einteilung der Zimmer und die täglichen häuslichen Bequemlichkeiten anlangt, so kann man nicht in Abrede stellen, daß hierin Blondel, Briseux u. a. Franzosen den Italienern vorzuziehen sind. In dem Zeitraume von 30—40 Jahren, wo der Blondelsche Geschmack in Sachsen der vorherrschende war, wurden auch die meisten neuen Bürgerhäuser in Dresden gebaut.« —

Noch haben wir zweier plastischer Werke Erwähnung zu thun, zu denen Krubfacius die Zeichnung geliefert hat, des Denkmals der Schauspielerin Sophie Neuberin und des Grabmals des Kammerherrn Adam Rudolph von Schönberg in der Kirche zu Reichstädt bei Dippoldiswalde. Jenes, im Jahre 1776 von dem Dresdner Bildhauer Feige ausgeführt, steht zu Laubegast a. d. Elbe am Wege unter einer Linde. Es ist einfach aber immerhin würdig und nicht ohne Geschmack. — Auf unbehauenen felsartigem Unterfatze erhebt sich ein Sandsteinwürfel mit Kranzgesims und Palmettenkrönung. In den Füllungen von drei Seiten sind Flachreliefs mit Emblemen der Dichtkunst, des Trauer- und Lustspiels angebracht; die vierte trägt eine längere, die Verdienste der Verstorbenen würdigende Inschrift. — Das Grabmal des Herrn von Schönberg zu Reichstädt, von einem Reichstädter »sich selbst gelehrten Steinmetzen« ausgeführt, zeigt die Sarkophagform. Auf massigem, ungegliedertem Sockel erhebt sich, auf vier Löwentatzen ruhend, der Sarkophag, dessen vier Seiten mit dem Wappen derer von Schönberg, dem Reliefbild des Verstorbenen und zwei eine Inschrift und ein Christusymbol tragenden ovalen Schildern geschmückt sind. Ein rundstabförmiger Blattwulst von Lorbeer begrenzt die obere Kante des untern Sarkophagteils, die Schrägen des Deckels sind mit banddurchwundenen Lorbeerkränzen bedeckt; obenauf liegt ein Kissen mit Orden, Helm und Helmdecke; ein weinender Genius lagert an den Helm gelehnt auf der Helmdecke. Der vornehme Eindruck dieses reichen und durchaus aner kennenswerten Werkes wird nur durch den ge-

fchmacklos behandelten Genius einigermaßen beeinträchtigt; der Aufbau, die Verhältnisse und die Schmuckverteilung sind tadellos. Die Pflanzenornamentik, welche nicht aufdringlich wird, trägt wie auch sonst in dieser Schule den Charakter der Schlaffheit und Müdigkeit. Das aus dem Jahre 1781 stammende Werk*) kann als höchst charakteristisch für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden.

*) Wir wurden auf dasselbe aufmerksam gemacht durch das 2. Heft der beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, bearbeitet von Prof. Dr. Steche. Dresden 1883.



VI. KAPITEL.

D e k o r a t i o n .

Wir haben noch über die Dekorationsweise des Krubfacius und seiner Schule zu sprechen. Nach des Meisters eigenen Ausprüchen (s. S. 66) hat er ursprünglich dem edlen Rococo gehuldigt und wie in allen Stücken Blondel und Briseux als Vorbilder benutzt. Demnach stellen wir als erste Stufe der Ornamentik des Krubfacius den Rococostil oder den französischen grottesken Geschmack fest; so nennt von Racknitz die Dekorationsweise der Boffrand, Blondel, Briseux, »weil sie im Grunde nur die von Raffael, Berrain u. a. so vorteilhaft benutzten Arabesken (mufs heißen Grottesken der Alten durch vermehrte Verzierung und Schnörkel zu verschönern unternommen hätten.«

Der Rückschlag gegen diese Art von Grottesken begann bekanntlich wiederum in Frankreich. Man verwarf die vielen Schnörkel, die gebogenen und krummen Linien und setzte an ihre Stelle gerade Linien; alle Verzierungen, nach wie vor aus Stuck und Holz, und alle Geräte sollten von jetzt ab nach Art der Alten einfach sein. Man beschritt also den umgekehrten Pfad wie vorher. Im dritten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts hatte ein Teil der Bauenden die Dekorationen im genre rocaille, Muscheln, Schnörkel und Blumen, an den Fassaden angebracht, jetzt führte man umgekehrt die Fassadenmotive wieder in die Zimmerdekoration ein.

*) Stieglitz, Geschichte der Baukunst. 1828.

Durch Pilaster wurde die Wandfläche in Felder eingeteilt, deren Füllungen, Streifen und Kanneluren genau nach dem Winkel behandelt wurden. Damit war dem Rococo der Lebensfaden abgeschnitten. Freilich war das, was an seine Stelle trat, steif und eiförmig. Pilaster engten ohne Berechtigung Zimmer von mäßigem Umfange ein; alle Wände ohne Rücksicht auf Bestimmung und Lage der Zimmer waren erfüllt mit Göttern, Helden und Trophäen, die zwar alle nach Antiken kopiert zu werden pflegten aber Kälte verbreiteten, dem Auge keinen Ruhepunkt gönnten und keine gefälligen Formen oder Ideen darboten. Man ging endlich noch einen Schritt weiter und liefs die vielen Blumenzierate u. a. Ornamente ganz aus dem Spiele. Damit emanzipierte man sich völlig vom Rococo, denn nun traten die früher, wenn auch nicht immer völlig aufgelösten, so doch von Ranken umschlungenen und agraffenartig umspannten konstruktiven Glieder wieder frei und ungehindert zu Tage. So hatte man denn die Antike in seinen vier Wänden stets um sich. Für uns liegt der begangene Fehler klar: In unseren Wohnungen wollen wir uns frei, bequem und wohnlich fühlen, eine fortwährende hier ganz unnötige Betonung der Konstruktion erdrückt uns. Man hatte nicht den Unterschied der Verhältnisse an Fassaden und in Wohnräumen bedacht, und dafs verschiedene Verhältnisse auch verschiedene Ornamentik bedingen.

So ungefähr war der Entwicklungsgang der Ornamentik bis 1780. Das älteste vorhandene Beispiel in Dresden dürfte der Öfersaal im Boxbergischen Palais sein. (Dürr, Öfer pag. 41). Fast sämtliche Dekorationselemente des 18. Jahrhunderts sind hier in wunderlichem Gemisch vereinigt. Noch erblicken wir die Auflösung der Decke in Wolken schichten; aber die malerische Auflösung der Hohlkehle in perspektivische Gallerien und Balustraden ist gefallen: flach liegt die Decke auf den Gesimsen auf. Ein Spiegelkamin und plastische Emblemenbündel als Sopraporten blicken noch zurück auf die eben vergehende Periode, die Öfen, welche antike Formen und Profile in geschmacklosem Aufbau und plumpen Verhältnissen aufweisen, und die ringsherumgehenden, gekuppelten Wandpfeiler, welche erdrückend wirken, sind die Anzeichen einer neuen Zeit. Dazu bunte Marmorfelder in Verbin-

dung mit dem Weifs und Gold der Pfeiler, porzellanartig geknitterte Bänder, dürre Kränze, Medaillons, müde herabhängende Ranken und endlich Öfersche Gemälde: dies alles, in einem verhältnismässig niedrigen Raume, dicht neben und über einander, ergiebt eine der wunderlichsten Schöpfungen des 18. Jahrhunderts. Den sonderbarsten Kontrast bilden die wuchtigen Pfeiler mit dem sich darüber ganz unvermittelt öffnenden Deckenhimmel, welcher die Stützen zwecklos und nichtig erscheinen läßt. Krubfacius selbst scheint die Anwendung realer Wandpfeiler in den Zimmern vermieden zu haben; in Neschwitz besteht die Dekoration nur in gemalten geradlinigen Feldern und Blumenranken; gemalt sind auch die Scamozzischen Pfeiler, zwischen denen in Nischen antike Statuen und jene unförmigen Öfen wechseln, denen wir das Prädikat »im Zopfstil« gern zugestehen. Dagegen zeigen Hölzers Pläne für das Vitzthumsche Palais, sowie die teilweise erhaltene Ausführung, dafs das Innere des Salons sich von der Fassade nicht unterschied. — Noch eine letzte Phase hat die klassifizierende Dekorkunst vor dem Imperialstile durchgemacht. Die Ausgrabungen von Herkulanum und Pompeji brachten von neuem Grottesken ans Tageslicht und ihnen wandten sich jetzt zum dritten Male seit 300 Jahren die Künstler zu.

Winkelmann schreibt in den Nachrichten von den neuesten herkulanischen Entdeckungen: »Die gemalten Grottesken hier sind das vollkommenste, was ich gesehen habe, sie stehen über Raffael.« In Frankreich machte besonders Huet die Anwendung der Grottesken von neuem sehr beliebt, in England Adam Robert Lewis. Die Engländer sind nach Stieglitzens Urteil den Alten darin näher gekommen als die Franzosen, welche sich durch grössere Leichtigkeit und Feinheit hervorthun wollten. In Dresden fanden die Grottesken ebenfalls ihren Vertreter. Christian Traugott Weinlig, ein Schüler des Krubfacius, welcher lange in Italien gereist war und Briefe über Rom veröffentlichte, trat zuerst für die Grottesken ein und veröffentlichte in seinen »Oeuvres d'architecture*) Muster eigener Erfindung. Von dem nach Hasche berühmten Kyziknischen Saale Weinligs »nach Herkulanum und Raffaels Loggien,« den

*) Im Kgl. S. Kupferstichkabinet vorhanden.

Albert von Zahn erwähnt, sind wir im Stande nach einer handschriftlichen Notiz Hafches eine Beschreibung zu geben: Ein Raum, 16 Ellen Geviert, worin drei Wände durch die Eingangsthür und zwei Kamine in je zwei Hälften geteilt werden, während sich an der vierten das Musikpodium befand. Jedes der sechs vorhandenen Wandfelder ist von einer doppelten Stellung gemalter Pilaster eingefasst, welche mit Grottesken geziert sind. (Pflanzen, Ranken, Dreifüße, phantastische Tiere, Vasen, Medaillons). Der Raum zwischen je zwei Säulenpaaren ist horizontal dreigeteilt in Sockel, Feld und Gebälk: Sockel und Architrav ahmen bunten Marmor nach, die Mittelfelder sind in den kalten, pompejanischen Farben gehalten, die Mitte zeigt jedesmal eine schwebende, antike Figur. Die Plafonds tragen bunte Festons. Damalige Kritiker tadeln die Weinlig'schen Grottesken wegen der Unnatürlichkeit ihrer Zusammensetzungen und weil sie mit dem Geschmacke, der überall edle Einfacht verlange, nicht übereinstimmten; auf den ersten Blick überraschend anziehend, verlören sie, sobald man sie mit Nachdenken betrachte.« Dieses Urteil ist namentlich in seiner ersten Hälfte ungerecht, und würde Raffael ebenso gut treffen, als Weinlig. Mit Recht sagt letzterer gegen Stieglitz: »Man kann, dünkt mich, auch bei unumstößlichen Gründen Unrecht haben, wenn man bei Dingen, die mehr vom Genie als von Raifonnements abhängen, zu viel vernünftelt. Wir verlangen mit Recht leichte und unterhaltende Ideen zur Auszierung unserer Gemächer und eine beständige Mannigfaltigkeit und Abwechselung.« — Raffael'schen Geist können wir den Weinlig'schen Grottesken nicht nachrühmen, aber unschön sind sie nicht. Dagegen müssen wir von seinen antiken Möbeln sagen, daß sie an einem Übermaße von Einfachheit und Geschmacklosigkeit leiden. In demselben Sinne wie Weinlig schuf noch Schurig, ein Schüler der Dresdner Akademie.



VII. KAPITEL.

Goethe und Krubfacius.

Noch haben wir einer schriftstellerischen Leistung des Krubfacius zu gedenken, welche wir, weil sie auf das folgende Jahrhundert hinleitet, erst jetzt besprechen. Es ist seine Kritik des Goethischen Aufsatzes »von deutscher Baukunst, D. M. Erwini a Steinbach.« 1773. Eine Zusammenstellung beider Aufsätze ist von grossem Interesse. Haben wir doch diesen von patriotischer Begeisterung und edelstem Jugendfeuer getragenen Aufruf an das deutsche Volk, sich zu befreien vom fremden Joche und Einkehr zu halten in die echte deutsche Kunst, als die erste gewaltige Welle einer Zeitströmung zu begrüßen, welche erst in unserem Jahrhundert sich mächtig Bahn brechen sollte. Denn ausser Carstens war im ganzen vorigen Jahrhundert Goethe der einzige Mann, der es wagte seine Begeisterung für mittelalterliche Kunst, für die verachtete und geschmähte Gotik, für die holzgeschnitzten Gestalten Dürers so offen auszusprechen, so kühn in die Welt hinauszuschleudern, welche die ganze Zeit von der Antike bis zur Renaissance als eine grosse Lücke in der Kunst anfah. So mußte er sich denn gefallen lassen, mit dem heftigsten Spotte sich begrüßt zu sehen. Hören wir, was der strenge Akademiker Krubfacius schreibt:

»Wir haben bei Lefung dieses kleinen Aufsatzes eine wahre Freude empfunden, doch müssen wir aufrichtig sagen, es war eine etwas boshafte Freude. Die neumodische mit Metaphern überladene und seltsam launige Schreibart, die einige unserer besten

Köpfe angesteckt und sich sogar in unsere philosophischen Schriften eingeschlichen hat, ist schon so vielfältig getadelt und ausgespottet worden; aber alles Tadeln und Spotten hat das Übel so wenig ausgetilgt, daß es vielmehr noch immer weiter um sich gegriffen. Wir begreifen die Ursache davon sehr leicht, denn ein Mißbrauch wird nicht sowohl anders als durch sich selbst ausgerottet; wenn er nämlich zu einer solchen Höhe anwächst, daß ein jeder, der nicht zu stumpfe Sinne hat, das Ungeheuere davon gewahr werden muß. Eben deswegen war diese kleine Schrift uns willkommen, und wir wünschen sogar ihrer mehrere in gleichem Geschmacke, denn je öfter der Schauer gefühlt wird, den jeder Leser dabei notwendig empfinden muß, desto eher werden wir zu der Simplizität der Natur, die aus unseren Schriften fast ganz zu verschwinden scheint, wieder zurückkommen. Die Schrift selbst ist dem Andenken Erwins von Steinbach, Baumeisters vom Straßburger Münster, gewidmet. Der Verfasser suchte das Grabmal desselben, und niemand konnte es ihm weisen. »Da ward ich« sagt er, »tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, törichter und besser als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhigen Genuß meiner Besitztümer gelangen würde, von Marmor oder Sandstein oder wie ich es vermöchte. Was brauchts dir Denkmal? Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die darum krabbeln dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge auftürmte in die Wolken« Statt dessen hat daher der Verfasser in dem Haine, wo ringsum die Namen seiner Geliebten grünen, Erwins Name in eine einem Turm gleich schlank aufsteigende Buche geschnitten und sein Opfer in einem Schnupftuche aufgehängt, nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen ward voll reiner und unreiner Tiere.« — Kein Zweifel, Goethe hat mit seinen kecken Urteilen gewaltigen Anstoß erregt. Vor allem verursacht folgende Stelle dem Krubfacius Mißbehagen: Es ist im kleinen Geschmack, sagt der Italiener, und geht vorbei; Kindereien! lallt der Franzose nach und schnell triumphirend auf seine Dose à la grecque. Wälscher Du umzirkeltest den Vorhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgends hin noch herführen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und Unnötige verachtet und haßt, deinen Pöbel trieb, ihre

Herrlichkeit zu öffentlichen Kloaken zu prostituiren, daß ihr die Augen wegwendet und die Nasen zuhältet vor'm Wunder der Welt.««

Einen solchen Angriff auf die Antike, auf die erhabenen Säulenordnungen konnte ein Krubfacius nicht unerwidert lassen: »Über den letzten Punkt müssen wir fragen, ob das wohl eine Ursache sei, die Säulengänge aus der Baukunst zu verbannen. Vermutlich muß der Verfasser kein anderes Buch als des Abtes Laugier Versuch und seine Beobachtungen über die Baukunst gelesen haben. Zu wünschen wäre aber, daß dieser witzige Schwätzer und alle, die ihm gleichen, sich zuvor eine genaue Kenntniss der Baukunst erworben hätten, ehe sie es gewagt, darüber zu schreiben. Sie würden alsdann gefunden haben, daß heutzutage die Theorie dieser schönen Kunst von Pedanterie gereinigt ist; daß man nach Pocockes Entdeckung des Ursprungs der Säulen und ihrer Blätterknäufe nicht mehr an das Märchen vom Kallimachus, an die Faltenröcke und Haarnester der jonischen Frauen glaubt, daß die Baumeister schon lange wissen, wie der Ursprung der Häuser, den Köhlerhütten und den in der halben Welt noch gebräuchlichen, geschrotenen Häusern ähnlich ist, daß also vier Wände samt Decke und Thüre das Wesentliche eines Hauses sind, daß aber auch Säulen daran und an durchsichtigen Gängen eher zugelassen sind, als eine gotische Filigranarbeit, deren Anblick erschreckt, weil sie zerbrechlich aussieht. Laugier, sobald sein Buch herauskam, ward mit seinen vermeintlichen unumstößlichen Grundsätzen ausgelacht und es war den Baumeistern schon lange bekannt, wie die Lehre von den Säulenordnungen ein bloßes System, aber das beste unter allen sei, dessen sich die witzigsten, klügsten Völker in der Welt bedient haben.«

Krubfacius wendet sich alsdann gegen Goethes Annahme, die gotische Baukunst sei deutschen Ursprungs, und setzt ihm mit unnachahmlichem Gelehrten-dünkel auseinander, daß die Gotik eine uralte morgenländische*) Bauart sei, von welcher Frankreich, England und Italien viel herrlichere Monumente aufzuweisen hätten

*) Vgl. über den ägypt. Ursprung des Spitzbogens: Friederichs, Kunst und Leben. S. 137.

als Deutschland. Ebenso belehrt er Goethe, weshalb ihm der gotische Münster so gefallen habe. Weil Gotik eine direkte Nachahmung der Natur, des Baumes mit feinen Zweigen, Ästen, Blättern und Blüten sei und an den idealen Urzustand der Menschen und den Ursprung der Baukunst erinnere u. s. w.

Goethe geht weiter auf den Ursprung der Kunst ein, führt sie auf den bildnerischen Trieb des Menschen im Gegensatze zur Annahme eines Gefühles für Schönheit zurück und spricht zum erstenmale den Gedanken der Entwicklung aus.

In dem Menschen sagt er, ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig beweist, wenn seine Existenz gesichert ist; sobald er nicht zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott wirksam in seiner Ruhe umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen, und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, rohen Farben seine Cocos, seine Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltverhältnis zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus roher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig. Da steht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühle der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt, je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genug thut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie, desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.

Gegen diese genialische Auffassung der Kunst sträubte sich Krubfacius mit Hand und Fuß: »Ist denn die gotische Bauart mit ihren sinnlos alles überwuchernden Zieraten systematisch oder nicht? Ist sie eine Nachahmung oder Verbesserung des Natürlichen,

Notwendigen zu nennen? Oder ist sie ein Geschöpf des Menschen, dazu ein jeglicher als »ein Halbgott« die Anlage in sich selber hat, ohne Unterricht eine Baukunst zu erfinden? Was helfen doch alle übertriebenen Lobsprüche, die hier so weit gehen, daß der Baumeister seiner göttlichen Kunst halber der heilige Erwin genannt wird? Heißt das den Deutschen Ehre erzeugen, wenn man Dinge von ihnen sagt, worüber sich Ausländer nur aufhalten müssen? Oder sagt man diese Dinge nicht bloß in Absicht eigener Ehre, um gleich einem Laugier durch etwas Neues und Unerwartetes Aufmerksamkeit zu erwecken? Freilich thut man am besten, wenn man allen Unterricht, alle Grundsätze und Regeln in den Künsten verwirft, denn so kann man ohne vieles Studiren, wenn man nur Mutterwitz hat, mit leichter Mühe bei Unwissenden ein großes Genie heißen. System in der Baukunst, Nachahmung und Verbesserung der Natur in der Malerei oder Bildhauerei, alles das sind Benennungen, die der Autor verabscheut. Die Begeisterung, die charakteristische Kunst ist es, die alles in der Welt von sich selber schafft und bildet. Wenn er damit sagen will, ein jeglicher Künstler müsse fähigen Geistes sein zu seiner Kunst, oder was dasselbe ist, er müsse Genie dazu haben, so hat er etwas sehr Gemeines und Altes gesagt, und was konnte er sonst damit sagen wollen? Der Verfasser schickt den Verächter der gotischen Baukunst nach Paris, würde er übel thun, wenn er ihm Gesellschaft leistete? Vielleicht würde ihm der Geist Perraults sagen, was er von seinem erbauten Louvre zu halten hätte.

Die beiden zitierten Schriften bilden den ersten heftigen Zusammenstoß zwischen Klassizismus und der eben auftauchenden romantischen Anschauung. Schwärmerei für Pseudoantike und für das Mittelalter bekämpfen einander hier zum erstenmal, natürliche, unbefangene Anschauung der Kunstwerke und volles Aufgehen in der Zeitrichtung, akademischer Zopf und selbständige Denkweise. Das hohe Verdienst müssen wir Goethe zuerkennen, zuerst an der Gotik nachschaffende Kritik geübt zu haben. Er hat sich hineinverfenkt in die Gedankenwelt der mittelalterlichen Architekten und gefragt: Was wollten sie erreichen, welchen Ideen suchten sie Ausdruck zu verleihen? Während die Gotik im ganzen 18. Jahrhundert allgemein mit den üblichen Redensarten »gotisches Bunt-

werk, ganz von Zieraten erdrückt, zerbrechliche Filigranarbeit« abgethan wurde, kam Goethe zuerst auf den von seiner Vertiefung glänzendes Zeugnis ablegenden Gedanken: Gotik ist Auflösung der Massen, reine Versinnlichung der Konstruktion; er erkannte nur durch das Ansehen die innere Notwendigkeit und Folgerichtigkeit der Gotik, die Übereinstimmung von Grundriss und Fassade u. f. w. »Der Genius gab Erwin ein: Vermannigfaltige die ungeheuere Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hoherhabenem, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meere ringsum verkündigt die Herrlichkeit seines Meisters.« Wir dürfen Krubfacius nicht zu hart verurteilen wegen seines oberflächlichen Urteils über die Gotik; giebt es doch heute, über hundert Jahre nachdem Goethe seinen denkwürdigen Aufsatz schrieb, noch praktische Gotiker, die nicht wie Goethe wissen, daß das Äußere eines gotischen Baues dem Inneren »antwortet.« Natürlich mußte ihn, dessen Ideal die Antike war und der die echte, reine Antike erfaßt zu haben überzeugt war, eine solche Verspottung des *à la grecque* und der Renaissance sehr entrüsten. Denn letztere bezeichnet Goethe nicht mit völligem Unrecht, wenn auch etwas einseitig, als ein Flickwerk aus antiken Trümmern und zusammengebettelten Verhältnissen und die ganze Richtung nannte er eine geistlose Nachahmung angestaunter unverstandener Griechen-schönheit.

Fast ist die Kritik des Krubfacius tendenziös zu nennen. Zuerst mäkelte er an dem Stile, den Goethe 1823 allerdings selbst etwas amphigurisch findet. Dann giebt er einige aus dem Zusammenhange herausgerissene Zitate unwesentlichen Inhalts. — Sodann spricht er in pedantischem Schulmeistertone Goethe die Berechtigung ab, über Architektur zu sprechen, stellt ihn ohne Grund mit Laugier auf eine Linie und entwickelt *ex cathedra* die allgemeine anerkannte Theorie der Gotik. Welche Verblendung, Goethe darüber belehren zu wollen, weshalb er an der Gotik Gefallen fände! Welcher unerträgliche Hochmut, sich mit Pocockes Entdeckungen zu brüsten und Goethen Irrtümer vorzuwerfen, in denen er eben noch selbst befangen gewesen war! Die Art aber, wie Krubfacius über Goethes charakteristische Kunst den Stab bricht,

läßt auf sehr geringe Selbstkenntnis schließen. Mit diesem Begriffe wollte Goethe ja nichts anderes sagen, als daß jedes Gebilde von Menschenhand Kunst aufweise, welches Charakter, d. h. eine von individuellem Geiste durchdrungene, belebte, geformte Materie zeige. Jede Bildnerei geht aus einem realen oder idealen Bedürfnis hervor. Spricht sich aber in den aus dem Bedürfnis resultierenden Formen dieses Bedürfnis, dieser Gedanke von selbst aus, sind diese Formen, seien sie auch noch so roh, ein entsprechender Ausdruck des ihren Bildner treibenden Gedankens, so ist eine Kunst, eine charakteristische Kunst vorhanden. Wollen wir aber dem Künstler der Vergangenheit mit unserem Urteil gerecht werden, so ist es unsere Pflicht, in seiner Kunst, mag sie auch in noch so rohen Anfängen stecken, die Gedanken aufzufuchen, welche ihn veranlaßten, gerade so und nicht anders zu schaffen, in der Form der ihr innewohnenden Seele nachzuspüren, aus dem Blumenstrauße den denkenden Geist zu erschließen, welcher die bindende Hand bewußt oder unbewußt geführt. Also nicht nur dort haben wir Kunst zu suchen, wo der Bildner bis in die Sphäre hindurchdrang und im Staube die Schwere mit dem Stoffe zurückließ, sondern auch da, wo wir noch den qualvollen Ringkampf des bildenden Geistes mit der Masse erkennen.

Eine so hohe über dem Zeitgeiste schwebende historische Anschauung vermochte ein Krubfacius nicht zu fassen; der Begriff der Entwicklung der Kunst lag ihm gänzlich fern. Seine Polemik gegen die »charakteristische Kunst« ist tragikomisch. Er ahnt gar nicht, daß er damit sich selbst trifft: denn was thut er anders, wenn er einem Kanzleihaufe ausschließlich die toskanische, einem Palaste die römische Ordnung zuweist, als charakterisieren? Ganz im Unrecht ist Krubfacius, wenn er Goethe zumutet, als einzige Quelle künstlerischen Schaffens die Begeisterung bezeichnet zu haben. Dieser Irrtum, an welchem die Bestrebungen der ersten vorzugsweise Dresdner Romantiker scheiterten, ist nur durch ein grobes Mißverständnis auf Goethe zurückzuführen. —

In diesem Angriffe gegen Goethe erweist sich also Krubfacius sehr einseitig und beschränkt. Wie viel höher steht da Schinkel, dessen Scharfblicke sogar in der seiner antiken Richtung entgegen-

gesetzten Gotik in mancher Beziehung die Gotiker von Fach um Jahrzehnte nachgehinkt kamen?

Diese geharnischte Polemik war die letzte That des Krubfacius. Wenige Jahre darauf, nachdem er das sechzigste Jahr überschritten hatte, setzte die Natur ihm sein Ziel, indem ein Schlaganfall ihm Geist und Körper lähmte. Dies ist auch der Grund, warum wir über sein Leben so wenig beibringen konnten. Krubfacius war nicht im Stande, darüber Auskunft zu geben, als Keller seine kurzen Biographien der um 1785 in Dresden lebenden Künstler schrieb; er starb im Jahre 1790 im Alter von 72 Jahren.



VIII. KAPITEL.

S c h l u s s .

Fassen wir die Ergebnisse unserer Betrachtungen kurz zusammen. Nach allem, was wir über Krubfacius mitgeteilt haben, ist wohl ersichtlich geworden, daß er keine oder nur geringe positive schöpferische Bedeutung besitzt, daß ihm vor allem nicht das ihm allgemein zugeschriebene Verdienst zukommt, die Antike zu neuem Leben erweckt zu haben. In Racknitzens Geschichte des Geschmacks (1796) kommt ein Kapitel vor: »Angenommener antiker Geschmack neuer Zeit.« Krubfacius wird darin mit Recht mit keiner Silbe erwähnt, während von Erdmannsdorff hochgefeiert wird. Auch in dem Versuche einer Geschichte der Künste in Sachsen schreibt derselbe Verfasser nur, daß sich über Krubfacius manches sagen liefse. Eine Persönlichkeit von besonderer Wichtigkeit ist also der Erbauer des Dresdner Landhauses für diesen Liebhaber der Antike und der edeln Einfachheit nicht gewesen. In der That stammten auch alle Elemente seiner Lehre, wie wir gezeigt zu haben glauben, von den Vertretern des Rococo. Diesen seinen französischen Vorbildern folgte er mit vollem Bewußtsein und verfolgte ihre Grundsätze oft bis in ihr unerträgliches Extrem. Wenn er trotzdem in jenen unverdienten Ruf gekommen ist, so finden wir die Ursache dazu in dem erbitterten Kampfe, den Krubfacius sein ganzes Leben hindurch gegen die Verächter der Symmetrie und Natur ausfocht und darin, daß man fälschlicherweise diese bekämpfte Richtung

mit dem Rococo gleichstellte. Krubfacius ruhte nicht eher, als bis die sinnlosen Verirrungen, wie sie in den Stichbüchern der Augsburger sich finden, gänzlich beseitigt waren. Aber dabei blieb er stehen. Ein zu jäher Rückschlag fällt immer in den Gegensatz des bekämpften Übels; Krubfacius wufste nichts Lebensfähiges an die Stelle des Ausgerotteten zu setzen. So begegnen wir bei ihm statt der vorausgehenden überreichen Ornamentik einer dürftigen, fast rohen Leerheit, die er vergebens mit dem Namen »edle Einfachheit« zu retten sucht. Es fehlte ihm nach dieser Richtung durchaus an schöpferischer künstlerischer Phantasie, denn hier reichte die mathematische Berechnung, welche allen seinen Werken zu Grunde liegt, nicht aus. Regeln und nur Regeln sollen den Mangel an Genialität ersetzen; was sich nicht auf eine mathematische Formel zurückführen läßt, ist ihm verwerflich. Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst, sang Schiller, Krubfacius aber kannte nur den Ernst der Baukunst, ihre heitere anmutige Seite war ihm verschlossen. Wäre sein Ernst wenigstens noch erhaben gewesen, er war leider nur pedantisch. Trotz aller Trockenheit wirkt er aber doch noch einigermaßen durch die wohlberechnete Abgewogenheit der Verhältnisse und in der Anlage großer Räume sogar monumental. Er war Eklektiker nach allen Seiten, verquickte französische, englische und deutsche Elemente unter dem gemeinfamen Banner von Natur und Antike, welche beiden Schlagwörter er stets im Munde führte, stellte nach subjektiven Anschauungen maßgebende Grundsätze auf und war ein Apostel der grundsätzlichen Nüchternheit. Nicht mit Oeser möchten wir ihn auf gleiche Stufe stellen, sondern mit Raffael Mengs: beide sind abschließende Glieder in der Reihe der Künstler des 18. Jahrhunderts; sie wußten, woran ihre Zeit krankte, wußten auch das Heilmittel anzugeben, aber ihre Kräfte reichten nicht aus, den neuen Tag heranzuführen; dazu klebte ihnen noch zu viel des alten an. So sind ihre Verdienste negativer Art, und es mußten erst größere kommen, um hinzustellen, was sie nur dunkel ahnten. Ihr Fehler bestand darin, daß sie meinten, die alten Formen an sich seien schon lebensfähig und schlössen das neue Heil in sich. Aber ein Carstens, ein Schinkel zeigten erst, daß alte Formen nur lebensfähig werden, wenn man ihnen neuen Geist und damit neues

Leben einhaucht. Krubfacius, von Erdmannsdorff und Schinkel repräsentiren uns drei Stadien auf gemeinsamer Bahn: jener ohnmächtiges Wollen und Befangenheit, der zweite Bruch mit der Tradition und den ersten Versuch auf dem richtigen Wege, der letzte richtiges Erfassen der zu stellenden Aufgabe und vollkommene einzige Lösung des Problems, das er formulirte: »Wie würden die Alten ihre Mittel der Baukunst verwendet haben, um den Aufgaben und Bedürfnissen modernen Lebens zu genügen?« Die Lösung aber war eine That seiner persönlichen Genialität, die er nicht durch Lehre auf seine Schüler verpflanzen konnte; so starb diese Richtung mit ihm.

Das Bild der Entwicklung der Dresdner Baukunst im 18. Jahrhundert ist sonach kein sehr erfreuliches. Pöppelmanns genialer Geistreichtum findet keinen zweiten kongenialen Vertreter, seine Art keine bleibende Stätte, Pedanterie und Unduldsamkeit bringen die Traditionen von Bährs Schule zum Fall; wie das letzte mächtige Aufflackern einer erlöschenden Flamme erscheint Chiaveris Werk, an einer verzehrenden Krankheit stirbt Longuelunes Lehre langsam ab. Letztere trug entwicklungsfähige Keime in sich, wenngleich ihr ein Schematismus starrer Regeln zu Grunde lag, den Blondel und Briseux literarisch feststellten. Longuelune befruchtete denselben mit seiner reichen Phantasie, umkleidete ihn mit Anmut und Leben. Krubfacius dagegen machte das Schema zur Hauptsache, entkleidete es jeden äußeren Reizes und meinte, das tote Skelett an sich sei die eigentliche und wirkfame That. Dies war ein Irrtum, daran scheiterte das ganze System.

Wir sind am Ende unserer Betrachtung. Die Errichtung von Kunstbauten hört gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Dresden für ein halbes Jahrhundert fast gänzlich auf. Die Bürgerhäuser aber, die in dieser Zeit errichtet werden, tragen den Stempel bloßer Notbauten an sich. So endete das 18. Jahrhundert, welches in Dresden mit einer nie gesehenen Pracht eingesetzt hatte, mit einer Nüchternheit, wie sie gleichfalls vorher noch nicht dagewesen war.

CURRICULUM VITAE.

Ego, Paulus Theodorus Schumann, natus sum anno h. s. LV prid. Id. Sext. Grossenhainii Theodoro patre, matre Clementina fidei addictis evangelicae. Matrem jam anno LXIII h. s. morte praematura ereptam esse mihi valde erat dolendum. Litterarum rudimentis in patria imbutus sum, deinde, utpote academica studia amplexurus, venerandae illius scholae illustris Grimensis per quinquennium (inde ab anno LXX usque ad a. LXXV) fui discipulus, Dietschio rectore, deinde Muellero. Examine superato et maturitatis testimonio accepto academiae Lipsiensis inscriptus sum civis, juris prudentiae studiis me incubiturum professus. Sed cum stipendiis per unum annum Lipsiae confectis mihi otium studiorum esset amplius, jurisprudentiam jussi valere meque animi desiderio obsecutus studiis philologicis dedidi. Itaque inde ab anno LXXVI interfui scholis quas habuerunt viri illustrissimi Biedermann, Braune, Curtius, Drobisch, Eckstein, Gardthausen, Heinze, Hildebrandt, Lipsius, Overbeck, Ribbeck, Ritschl, Schultze, Voigt, Wundt, Zarncke. Artis autem flagranti ardore permotus Springeri imprimis frequentavi scholas societatisque quam ille instituit, fui sodalis per unum annum. Restat ut Tubingiae per spatium semestre me studiorum causa commoratum esse commemorem, ubi Gutschmidtii, Schwabii, Millneri audiui lectiones. Exhinc sex menses praeceptoris puellarum munere in schola quadam Dresdensi functus per

unum annum in archivo regio Dresdensi versatus sum, ut studiis architecturae Saxonicae pristinae incumberem. Hujus anni fructum dissertationem hanc cui titulus est: Der Dredner Baumeister Friedrich August Krubsacius, amplissimo philosophorum ordini Lipsiensi placuit accipere. Hisce temporibus, quibus nunc versamur, quattuor jam annos linguas latinam, francogallicam, germanicam, historiam doceo in schola reali Dresdensi quae est Mülleri-Gelinekii, cujusque sum ipse director academicus.

Dresdae, Cal. Jul. a. h. s. LXXXV.

Schumann, Paul,

Der Dresdener Baumeister Friedrich August Krubsarius

Leipzig 1885

Biogr. 587 fl

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11571530-8